RAPPRESENTAZIONI DELLA GRANDE GUERRA

Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 15-20 settembre 2014

Pubblicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno –onlus»

Le *Rencontres de l'Archet* 2014 sono state realizzate con il contributo della

Compagnia di San Paolo

© 2015 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno –onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE p. 7

PARTE I. LEZIONI

Intellettuali e Grande Guerra
di Pier Giorgio Zunino p. 9
Il Giornale di guerra e di prigionia *di Carlo Emilio Gadda*
di Mario Pozzi p. 30
«La sola poesia che in Francia e in Italia sia nata dalla guerra»: Ungaretti al fronte
di Giulia Radin p. 55
Leonid Andreev e la Grande Guerra. Un'eco russa dell'Apocalisse
di Rita Giuliani p. 73
Blaise Cendrars scrittore e soldato
di Riccardo Benedettini p. 83
Disordine della guerra e ordine del discorso: la prosa di Virginia Woolf e la poesia di Wilfred Owen
di Franco Marenco p. 92
Intellettuali in guerra. Diari e lettere dal fronte tedesco 1914-1918
di Anna Chiarloni p. 107
Il Dies Irae *di Britten*
di Alberto Rizzuti p. 120
Rappresentazioni cinematografiche della Guerra
di Mireille Brangé p. 131

PARTE II. INTERVENTI

La guerra dopo la guerra: l'esperienza dei profughi ne L'anno della vittoria *di Mario Rigoni Stern*
di Marguerite Bordry p. 147
Benedetto Croce e la letteratura di guerra
di Francesca Bottero p. 155
Cantare per (r)esistere: l'Inno Nostro dei prigionieri italiani di Russia
di Ida De Michelis p. 161
«Exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente»: Guillaume Apollinaire poeta di guerra
di Damiano De Pieri p. 172
Fonti e trasformazioni dell'immagine della Turchia in Italia negli anni della Grande Guerra
di Roberto De Simone p. 179
Dipingersi con le parole: una "gara di morte" di J. Ilmari Auerbach
di Sara Di Alessandro p. 188
Sovrapprofitti di guerra: assenze e presenze nell'immaginario collettivo
di Fabio Ecca p. 197

Costruire il "mito della Grande Guerra": Death of a hero
di Richard Aldington censurato in Inghilterra e proibito nell'Italia fascista
di Anna Ferrando p. 204
La guerra in giardino. Spunti dalle Cartoline in franchigia *di Camillo Sbarbaro*
di Samuele Fioravanti p. 211
La Caporetto di Delio Tessa
di Arianna Giardini p. 216
Majakovskij futurista e la Prima guerra mondiale
di Federico Iocca p. 224
Avere e non avere Hemingway: le origini della sfida tra Mondadori ed Einaudi
di Velania La Mendola p. 234
L'esperienza della Grande Guerra in Giovanni Boine
di Enrico Riccardo Orlando p. 243
«Comment 14 a agi sur 40»: la Prima guerra mondiale nell'opera di Irène Némirovsky
di Elena Quaglia p. 250
Dal frammento alla prosa: il lirismo espressionista di Rebora in trincea
di Carlo Sacconaghi p. 257

PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE

Lettere da Gallipoli / Gelibolu Mektuplari
di Gert Brojka p. 266
Il romanzo come storia e come polemica storiografica:
I quaranta giorni del Mussa Dagh *di Franz Werfel*
di Roberto De Simone p. 270
«E la terra tutta tremava»: la Grande Guerra nel racconto di un ragazzo del '99
di Fabio Libasci p. 274
Il confine del niente: Jean Renoir e La grande illusione
di Luca Meloni p. 278
Una cicatrice riflessa: il cinema americano e il "Vietnam movie"
di Luca Meloni p. 280
La natura e il naturale nella letteratura della Grande Guerra
di Marijana Milkovic p. 282
Mrs. Dalloway va alla guerra: Clarissa e la scelta di Septimus
di Elena Munafò p. 283
Lontano dalla trincea: la Grande Guerra nei diari di Biagio Marin
di Davide Podavini p. 287
Il verde e il rosso: pace e guerra in Italo Svevo
di Francesca Riva p. 291
Il mito della patria e dei suoi martiri dagli albori all'epilogo del Risorgimento
di Chiara Tavella p. 294
All'ombra del mito: le "ultime donne del Risorgimento nazionale".
Irene Scodnik, Ernesta Bittanti e Stefania Türr
di Cinzia Vecco p. 298

APPENDICE
Presentazione dei partecipanti p. 303

PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» ha organizzato annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto nelle prime edizioni a giovani laureati (ed esteso anche ai docenti valdostani), successivamente a dottorandi di diverse università italiane, allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l'accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.
Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull'iniziativa, che interpreta anche un'esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un'esperienza ormai ventennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università italiane ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).
Grazie al contributo della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le *"Rencontres de l'Archet"*, così denominate per sottolinearne il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l'Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i *tutor* e i dottorandi, proseguendo al di là del seminario, ci ha indotti, a partire dall'edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione i testi, in gran parte rielaborati, delle lezioni tenute dai docenti, oltre a diversi interventi di approfondimento e ampliamento suggeriti ai dottorandi dalle problematiche affrontate a Morgex.
Dato il carattere di *work in progress* dell'iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un'utilizzazione flessibile, aperta e dialogica.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

LEZIONI

INTELLETTUALI E GRANDE GUERRA*

di Pier Giorgio Zunino

1. Affrontando quello che deve chiamarsi l' "evento matrice" del XX secolo e, sotto molti riguardi, anche del nostro attuale – e che qualcuno potrebbe anche definire il primo olocausto dei tempi moderni – un fertile passaggio conduce ad esplorare i riflessi che la guerra proiettò sul pensiero di alcuni grandi intellettuali di quell'epoca. In questo intervento ne incontreremo tre, tra i più influenti nel panorama offerto dalla cultura otto-novecentesca. Diversi, ma pur legati da qualche più o meno sotterraneo filo rosso, si tratta di Pareto, Croce, Gramsci. I primi due nacquero ben prima della svolta del secolo e il più anziano vide la luce quando, in coincidenza con l'esito più che sfortunato della prima guerra di indipendenza, l'unificazione sembrò rivelarsi un lontano miraggio. Croce, pur venendo al mondo quando il tricolore sventolava ormai su gran parte della penisola, si avviò alla sua lunga vita nell'anno orribile di Custoza e di Lissa, eventi che parvero confermare quanto poco potesse bastare un formale atto di indipendenza per sancire l'esistenza di un nuovo grande stato europeo. Gramsci, allo scoppio della Prima guerra mondiale si stava inoltrando in una tormentata gioventù, preludio a una vita vissuta da ultimo sotto il segno di una altissima tensione intellettuale ma anche di una impari lotta contro un avverso destino che lo aveva portato a doversi misurare con l'invincibile potenza del nemico dichiarato che lo aveva imprigionato condannandolo, di fatto, a morire in carcere. Ma come se questo non fosse un destino sufficientemente amaro, egli sarebbe venuto a maturare la convinzione di non essere solo stato abbandonato dai suoi ex compagni ma di avere subìto da questi una seconda "condanna" (sul tema si è sviluppato negli ultimi anni un teso confronto tra opposte interpretazioni). Gramsci, nel 1914 aveva ventitré anni essendo nato agli inizi dell'ultimo decennio dell'Ottocento. Tempo nel quale le cronache nazionali avrebbero dovuto registrare, in sequenza, una terribile sconfitta subita in terra d'Africa ad opera di una armata raccogliticcia, una strage di inermi popolani milanesi presi a cannonate per ordine di un generale piemontese, un tentativo di involuzione autoritaria che avrebbe potuto retrocedere il paese alla umiliante condizione di non troppo dissimile da quella di uno stato balcanico. Sullo sfondo, tuttavia, verso gli ultimi anni del secolo andarono anche prendendo consistenza i segni annunciatori del primo tempo di uno sviluppo economico industriale, il cosiddetto "take off".

Acute differenze, inframmezzate da qualche convergenza potrebbero alternarsi nel tracciare il profilo biografico dei tre protagonisti del nostro incontro. Pareto veniva da una nobile famiglia ligure, status del quale, tuttavia, non unica bizzarria di quel singolare personaggio, si irritava non appena qualcuno glielo avesse ricordato. Croce, portava sulle spalle una ascendenza ibrida: per un verso era l'erede di una tradizione familiare che aveva dato allo stato borbonico vari funzionari di elevato grado; ma le sue più immediate parentele si erano segnalate, sia nel ramo materno che in quello paterno, per l'acquisizione di notevoli beni di fortuna, in particolare nelle Puglie, terra, peraltro, di spietati proprietari fondiari, fatto che lo rese inviso, venendone pienamente ricambiato, ad un'altra notevole personalità dell'Italia novecentesca, Gaetano Salvemini – e anche lui tra i protagonisti del contrastato rapporto tra la intellettualità italiana e la Prima guerra mondiale. Non solo diversa, ma addirittura opposta, era la condizione sociale di Antonio Gramsci. Veniva da un ceppo familiare costretto più volte a dolorose trasmigrazioni, concluse, da ultimo, nel radicamento al centro della Sardegna, cuore sperduto di una delle più arretrate e selvagge regioni italiane. Avrebbe infine conosciuto, ma nelle vesti di povero e affamato studente universitario, i fermenti sociali e culturali di una delle città italiane all'avanguardia dello sviluppo economico.

* Le pagine che seguono riproducono con alterna fedeltà il mio intervento introduttivo al seminario del quale mantengono l'andamento discorsivo che giustifica l'assenza di note e la quasi totale mancanza di precisi riferimenti bibliografici. Si è tuttavia cercato di adottare una forma scrittoria che consenta di collocare cronologicamente i testi che vengono citati.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale coglieva Benedetto Croce non ancora cinquantenne ma già al culmine di una strabiliante ascesa intellettuale e personale. Filosofo, storico, critico letterario, notevolissimo scrittore e "moralista" dalle infinite sfaccettature, la sua fama aveva travalicato i confini nazionali: connotazioni tutte che ne hanno fatto, al di là della inattualità della sua teoresi, una figura pressoché imparagonabile ad alcuna altra nel panorama della storia intellettuale dell'Italia Otto-Novecentesca (e non ci si può trattenere dall'aggiungere che particolarmente oggi acutamente si avverte nella cultura italiana l'assenza di alcun termine di paragone).Tra l'altro, a ben pochi fu dato di attraversare l'intera storia dell'Italia contemporanea, dall'epoca liberale, al fascismo, alla repubblica, concludendo la sua eccezionale vita sette anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale.
Al deflagrare del primo conflitto mondiale, Pareto si avvicinava invece al crepuscolo di una vita che, segnata da una non comune operosità intellettuale, fu punteggiata anche da una soggettiva percezione di incompiutezza; sentimento acuito non poco da quello che egli considerò una specie di esilio accademico, pur avendo trovato ospitalità in una sede universitaria piuttosto prestigiosa come Losanna. La circostanza accentuò in lui un inestinguibile disprezzo per il "professorume" che gli aveva ostinatamente chiuso le porte dell'università italiana (ma è da notare che tale opinione egli condivise con Croce, il quale, pur non avendo certo subito ostracismi di sorta, lungo tutto il corso della sua vita mai risparmiò acidi riferimenti al mondo accademico). Tra i fondatori della matematica economica, Pareto non si accontentò di quelle astrattezze, che per lui non erano assolutamente tali, e si fece così indagatore originalissimo dei fenomeni politici e sociali. Non gli mancò dunque una certa notorietà, ma come si è detto, è in lui avvertibile il persistere di un certo *vulnus* provocato dalla convinzione di non avere goduto di riconoscimenti adeguati. I quali, in effetti, iniziarono a gratificarlo con una certa consistenza solo con i primi conati dittatoriali. Avendo in lui trovato Mussolini un ispiratore e, come pretese, quasi un ideale precettore alla Machiavelli, il duce si diede a cercare di captarne utili dichiarazioni di affinità ideali che avrebbero ben potuto nobilitare il movimento che molto doveva alla violenza delle camice nere; tali lusinghe, tuttavia, non ebbero rilevante esito giacché, si direbbe fortunatamente, Pareto non fece a tempo a raccoglierle morendo nel luglio del 1923.
Su quale fosse il destino intellettuale di Gramsci, tragico e grandioso al medesimo tempo, negli anni che seguirono le vicende di cui qui ci occuperemo basterà ricordare che, bolscevico convinto dopo il '17, ma non del tutto dimentico delle sue origini intellettuali che possiamo tranquillamente definire crociane e spiritualiste, condivise inizialmente una lettura della involuzione dittatoriale piuttosto diffusa tra le fila delle opposizioni di vario colore, che non compresero subito le radici profonde e la portata storica di quanto avvenne dopo la cosiddetta marcia su Roma. Gramsci non sarebbe stato, come invece volle tramandare una certa vulgata di origine politica, tra i protagonisti della fondazione del partito comunista nel 1921; ne diventò il leader solo quando la dittatura stava ormai dilagando nella sua illimitata potenza. Imprigionato nel novembre del 1926, divenne un eccezionale carcerato pensatore, condizione che lo consegnò alla storia come una delle figure intellettuali più originali e al medesimo tempo singolari del XX secolo. Negli ultimi decenni, l'intensità e la qualità degli studi gramsciani sono, salvo rare eccezioni, alquanto scemate e tuttavia la già foltissima bibliografia degli studi a lui dedicati ha dovuto fare i conti anche con un inatteso *côté* offerto dalla cronaca interna, diciamo così, dei suoi ultimi undici anni di vita vissuti in gran parte in una cella di uno stabilimento penitenziario situato in quel profondo sud, molto simile alle contrade da cui si era staccato per divenire giovane studente a Torino, che costituisce sotto diversi riguardi una ferita ancora aperta nella vicenda nazionale. Si tratta, come già abbiamo accennato, di quel sospetto che si fece dolorosamente strada in lui di non essere solo vittima delle vessazioni della dittatura fascista, ma di essere stato irretito anche nelle maglie, come scrisse in una lettera, di un "altro carcere", intendendo con ciò la mal dissimulata ostilità nutrita dall'apparato del partito comunista stabilitosi all'estero e strettamente assoggettato ai voleri della dirigenza moscovita. Organismi e uomini – in prima fila, Palmiro Togliatti – costretti dalla soffocante atmosfera che si

respirava nella "casa madre" a non dimenticare le critiche che pochi giorni prima della sua incarcerazione Gramsci aveva indirizzato ai vertici sovietici accusati di vanificare gli ideali del movimento comunista consumandosi in non ancora sanguinose, ma già spietate, lotte per il potere.

Croce e Pareto si conobbero, ma si frequentarono solo leggendo i loro reciproci scritti e attraverso un carteggio dal ritmo alquanto sincopato. Diversissimi sul piano metodologico e teoretico, Pareto non cessò di rinfacciare al filosofo quella sua inclinazione verso ciò che considerava una astratta metafisica; il filosofo rispose a tono definendo alquanto vanamente fantasioso, ovvero "teratologico", il preteso empirismo di Pareto. Si scrissero, si scontrarono, interruppero bruscamente la corrispondenza, la ripresero, fino a che il dialogo svanì nel silenzio. Ma Pareto mai volle celare la sua intensa ammirazione per l'ampio respiro del pensiero crociano, grandemente apprezzando, in particolare, la sapienza scrittoria del napoletano che si esprimeva in un ricchissimo registro tematico e con uno stile inconfondibile. Vi era comunque stato un momento nel quale i sentimenti e i pensieri dei due uomini avevano vibrato all'unisono, e, bisogna aggiungere, su di una tonalità assolutamente inconsueta per entrambi. Era accaduto negli anni bui della già ricordata bella impresa di Bava Beccaris, cui erano seguiti ostinati tentativi di involuzione autoritaria. Allora, messe da parte le fisime metodologiche dell'uno e dell'altro, si erano dichiarati "democratici", e come tali si vantarono di schierarsi a viso aperto con gli "oppressi" e contro "gli oppressori". Per l'intera biografia dei due uomini fu quella dichiarazione di fede un evento raro, e anzi unico, e che rappresentò una vivace dissonanza all'interno di un pensiero ostentatamente orientato in senso antidemocratico – connotazione che si attenuò, senza peraltro scomparire del tutto, negli anni del fascismo e nel secondo dopoguerra.
Ovviamente, il napoletano e il losannese di adozione, quando scoppiò la Prima guerra mondiale neppure sapevano che a Torino vivesse e operava uno studente geniale che si affaticava sui testi universitari proposti dalla locale facoltà di lettere, luogo ove si esercitava il magistero di notevoli personalità, e che ne alternava la lettura scrivendo non frettolosi interventi giornalistici sulla modesta stampa socialista che si pubblicava nel capoluogo piemontese. Pareto, si può esserne certi, morì senza aver mai intendere neppure una volta il nome di Gramsci; Croce impiegò quasi trentacinque anni per posare il suo sguardo su di uno scritto, le lettere dal carcere, di chi nel frattempo era morto senza ritrovare la libertà. A suscitare il primo interesse sarebbe però prevalentemente stato il fascino umano di quello che a buon diritto appariva un martire della libertà, mentre le successive letture dei quaderni del carcere avrebbero suscitato in Croce una netta presa di distanze a causa della loro connotazione politico-ideologica da lui considerata veterocomunista (ma ricordiamo che quelle lettere nel 1947 vennero offerte in una edizione rigorosamente espurgata dalle non lievi critiche verso i comunisti suoi ex compagni di partito; e il pur nutrito esercito di studiosi del gramscismo impiegò all'incirca un trentennio prima di giungere a porsi almeno il problema del significato e della consistenza di quelle annotazioni sottratte al pubblico sino all'edizione che se ne fece nel 1965; ma va detto che il primo ad avere aperto quella sorta di vaso di Pandora fu, peraltro, uno studioso comunista, Paolo Spriano). Un legame molto profondo, e diciamo pure indelebile, e che sopravvisse alla stagione del bolscevismo, aveva per parte sua invece contratto Gramsci con la lezione spiritualista di matrice crociana. Destinato a incontrarsi con una parte politica che si pretendeva invece erede diretta dei fondatori del materialismo storico, lungo tutto il corso della guerra gli affioramenti nella sua prosa giornalistica di elementi schiettamente crociani testimoniano tuttavia di un debito intenso. E a proposito dei quali addirittura vi è stato chi, basandosi prevalentemente sulle note del carcere, avrebbe sostenuto che un incancellabile substrato idealista avrebbe rappresentato l'elemento costitutivo primigenio della visione gramsciana, ben più decisivo e fondante della stessa influenza marxista (alludiamo qui alla interpretazione avanzata da Norberto Bobbio in un suo assai noto, ma anche controverso, intervento del 1967).
Le differenze e le convergenze tra questi tre personaggi non avrebbero mancato di affiorare nel modo in cui andarono affrontando l'evento straordinario che si palesò sotto i loro occhi a partire dai

primi giorni di agosto del 1914. Spiritualista e idealista, ma per nulla incline alle "alcinesche seduzioni", Croce; sacerdote impenitente di un empirismo radicato nei (da lui presunti) "nudi fatti" Pareto, dopo la sfuriata democratica dell'estremo scorcio dell'Ottocento, entrambi, sotto questo profilo, erano giunti per rotte diverse ai medesimi approdi, ossia alla conclusione che la vita e la storia si nutrono di "disuguaglianze e asimmetrie" e che quindi è vano cercare di costringere l'incoercibile agire umano dentro le rigidità procedurali della democrazia. Ciascuno a modo suo proprio, si erano entrambi nutriti di Marx e di Machiavelli. Del primo però avevano presto respinto l'illusione che il percorso umano avesse un qualche appuntamento con una finale risoluzione della storia che si sarebbe palesata con il trionfo della giustizia, dell'uguaglianza e della stessa libertà, come aveva preconizzato il profeta di Treviri. Lo sguardo del filosofo e del matematico sociologo si era spinto molto oltre quelle ispirazioni. In particolare, Pareto aveva corretto una certa tagliente antitesi presente nella fondamentale dicotomia marxiana tra struttura e sovrastruttura. Il professore di Losanna aveva infatti allargato, e in un certo senso diluito, i confini del primo termine, la struttura, introducendovi non marginali elementi che sfuggivano alla semplificazione economicistica, che peraltro è ben noto quanto il problema di tale connotazione avesse già partorito un fiume di interpretazioni correttive, tra le quali si era particolarmente segnalata quella di Antonio Labriola, ben nota in particolare a Croce e poco più tardi divenuta stella polare anche in Gramsci. "Sentimenti e interessi", era in questo certo assai vago e indistinto campo, da lui unificato nella categoria dei "residui", che Pareto situava l'origine prima dell'agire umano (ma è da notare che quei due generalissimi sostantivi escludevano a priori ogni visione storica fondata sulla buona volontà e su ogni possibile tentazione universalistico-umanitaria, ossia su di una visione positiva dell'uomo e della storia). Di conseguenza, risultava inutile, a suo parere, cercare il bandolo della storia politica e civile nei presunti valori democratici. La democrazia non esisteva (e su ciò, come si è detto, concordava pienamente Croce, che ancora nel secondo dopoguerra l'avrebbe definita una mera "*fictio juris*"). Insomma, gli uomini erano destinati, per il bene per il male, ad essere governati dai pochi, dalle oligarchie, ovvero da quelle che, semmai, si sperava potessero qualificarsi con il più morbido termine di *élites*, e che per essere tali non erano comunque tutte uguali. L'azzardo umano si giocava nel cogliere la buona sorte di cadere sotto il dominio di classi dirigenti illuminate, ma è forse questa una contraddizione nei termini che Pareto non ci concederebbe, e che, in sostanza, sapessero almeno con una certa approssimazione dove stesse andando il mondo e che non ricalcassero la loro azione sul più scabro interesse personale o di casta, ossia su quella ristretta compagnia di "professionisti della politica" che dominavano la scena collettiva (la dizione, prima di divenire quasi proverbiale ai tempi nostri, si sarebbe ritrovata nella prima parte del Novecento in ambiti diversi, da Péguy – che ne fu forse l'inventore – a Martinetti, il quale ultimo aggiunse una tonalità originale affermando che anche la chiesa cattolica era governata da "professionisti della religione", parallelo chiesastico dei professionisti della politica indagati anche da Michels, un non eccelso pensatore, questi, ma autore di una fortunata opera, tradotta in Italia nel 1912, che conserva ancora un attualissimo interesse, la *Sociologia del partito politico*). Si doveva comunque dare per scontato che tutte le altisonanti parole con cui gli uomini al governo tentavano di legittimare la loro funzione non erano altro che miti, illusioni, menzogne. Nella nomenclatura paretiana esse presero il nome di "derivazioni" (il correlativo dei "residui", termine che ne fissava indelebilmente il carattere secondario e riflesso. Stretta era la parentela di questi fondamentali parametri dell'agire umano con ciò che Marx e molti dopo di lui avevano chiamato ideologie. È forse proprio nel corrosivo esame critico del binomio oligarchie - ideologie legittimanti che si colloca uno dei più preziosi lasciti intellettuali di Pareto. Qualcuno potrebbe dire che in fondo queste scabre costruzioni mentali non fossero una grande scoperta, almeno dopo Machiavelli. Ciò che è in parte vero. Ma posto che si era comunque in un'epoca in cui le ideologie democratiche, dopo l'89, e grazie anche alle immortali rugiadose idealità *à la Candide* di un certo vacuo ottimismo cristianeggiante, parevano brillare nei più alti cieli, quel freddo vento intriso di tagliente realismo che spirava nelle pagine di Pareto costituiva e costituisce un indubbio avvertimento, se non proprio contravveleno. A Pareto, come a

Croce, risultavano assai poco congeniali, per non dire notevolmente moleste quelle "anime belle" che denunciando le presunte "degenerazioni" delle democrazie pretendevano, come disse il filosofo napoletano, di mettere "le brache al mondo" suggerendo di impartire improbabili cure di democraticità alla politica. Assai crudamente, come spesso era suo costume, Pareto per parte sua metteva una pietra sopra quelle chimere affermando che la democrazia non era sottoponibile ad alcuna pratica antidegenerativa perché essa era "una degenerazione in sé".
Tutto ciò avvertì anche, e prontamente fece suo, un seguace di Pareto dilettante di genio in queste cose, Carlo Emilio Gadda, molte pagine del quale rivelano aperti o occulti debiti nei confronti dell'«orso di Céligny», al quale negli anni Trenta si riferì come a colui che «operò contro il cascame e la verzura tropicale delle frasi» e che «si addiede a ricercare il vacuo nelle terminologie dominanti; penetrando nei modi di dire, che divengono modi di essere, addirittura l'essere».

2. Quanto alla guerra, la dura lezione dello storicismo, ma anche del positivismo, avevano ben preparato il terreno crociano ad accogliere la ineluttabilità della lotta degli individui, al *bellum omnium contra omnes*, nel registro di una naturale e insopprimibile tendenza umana le cui forze propulsive scaturiscono da una indistinzione originaria, per non dire irrilevanza, tra bene e male. Su quelle sponde, o non lontano, era approdato Pareto, ma portandosi appresso un di più di venatura di radicale pessimismo di purissima fattura machiavelliana, che non celava anche il frutto amaro della delusione tipica di una visione etica dei rapporti umani che egli pure in lontani tempi, esattamente come Croce, aveva inutilmente coltivato. Anche per lui "bene" e "male" erano puri *flatus vocis*: ciò che era bene per gli uni, avrebbe infierito Pareto, era male per gli altri e viceversa. Campo d'elezione di questa visione, non di rado assai sprezzante nei confronti degli uomini comuni, fu la sua particolare attenzione agli inganni ideologici, a quei miti, quelle illusioni, quelle chimere a cui ricorrono gli uomini al potere per giustificare una realtà spesso ingiustificabile (in proposito non si può non rinviare a una suggestiva indagine su territori attigui variamente percorsi dai letterati, straordinaria tarda pubblicazione di Lionello Sozzi: *Il paese delle chimere*, Palermo, Sellerio, 2007). Se naturali artefici di queste costruzioni erano in primo luogo le classi dominanti, esse tuttavia secondo l'opinione di Pareto trovavano non innocenti complici nelle larghe masse a cui non si doveva in definitiva risparmiare alcuna delle responsabilità per i disastri collettivi di cui era punteggiato l'itinerario umano.
Fu dunque naturale che né Pareto né Croce si precipitassero ad abbracciare il cangiante e rumoroso partito dell'interventismo le cui bandiere sventolavano proprio grazie alla più frenetica passionalità ideologica. Prima ancora che Giolitti commettesse il peccato mortale di dire ad alta voce quello che molti pensavano ma che non si poteva esprimere con la brutale verità cui egli non soggiacque nei mesi segnati dalla dura contrapposizione tra chi voleva e chi respingeva l'intervento italiano nella guerra, predicando la grigia morale del "parecchio", Croce nel confidare ad amici e conoscenti la speranza che l'Italia non si gettasse nella fornace, almeno sino a che non ne fosse stata assolutamente costretta, aveva impostato un discorso tutto o in gran parte fatto di concreto buon senso. I grani del lamentevole rosario su cui quell'atteggiamento si appoggiava erano intuibili e si sarebbero rivelati puntualmente: l'Italia era un paese che mancava di solide tradizioni militari, né avrebbe potuto mettere in campo un esercito paragonabile a quello degli altri contendenti; e, in definitiva, l'abbandonarsi a pericolose avventure militari avrebbe messo a repentaglio il non lontano e ancora non solidissimo fondamento unitario. In breve, bisognava stare alla finestra e attendere il farsi degli eventi. Tuttavia, anche in lui si insinuava un elemento non legato solo alla mera utilità, giacché egli mostrava di non andare del tutto esente da una fuggevole ombra di etica internazionale, appartenente a quelle belle illusioni moralistiche cui solitamente Croce riservava note intrise di ironia. Perché anche quel cambiare di bandiera, quel tradire un'alleanza, quella con la Germania e l'Austria-Ungheria, la quale, bene o male, si era puntualmente riconfermata da oltre un trentennio, non pareva una azione irreprensibile e che, come tale, potesse condurre ad esiti fortunati. A udire il fremente accaloramento patriottico anche di uomini cui era assai vicino (come Prezzolini, cui si

rallièrent di lì a poco anche persone cui era legato da una stretta consuetudine, come Casati e Giovanni Laterza), il filosofo non poté trattenere un moto di disappunto; che visibilmente si accrebbe quando, pur scongiurando quei suoi amici di voler fare il favore di "quadrare" le loro periclitanti teste, il filosofo dovette arrendersi all'ineluttabile scivolare verso l'intervento in guerra e alzando gli occhi al cielo sibilò uno scorato "Che Dio ci assista".
Croce, tuttavia, a cinque mesi dall'inizio della carneficina, non poteva non riconoscere, da buono storicista, che nelle cose della vicenda umana non vi è "una verità" e, conseguentemente, "tutti hanno ragione e tutti hanno torto". E sarà pure stato che queste iniezioni di relativismo egli le applicasse prevalentemente agli interventisti che in nome di presunti sacrosanti princìpi predicavano la guerra; ma in definitiva, quel *Was ist Wahreit?* gli sfrenati interventisti avrebbero potuto ritorcerlo contro di lui. Eppure lo storicismo crociano era allora un sole ancora splendente e le sue pagine non potevano non dischiudersi a quella visione grandiosa e terribile al medesimo tempo che alla guerra attribuiva una funzione pur sempre progressiva, giacché, come aveva scritto nel 1912, e il testo sarebbe stato ripubblicato proprio nel '15, «la vita è lotta, e lotta senza pietà, e la guerra è la sua legge, la storia è storia di guerra e non di pace». E quell'altra splendida ma non certo rassicurante immagine, con cui ritraeva gli stati nel sembiante di mostri dalle viscere di bronzo il cui compito è proprio quello di azzannarsi, per molti versi giustificava tutto negando alle idee di giustizia, di civiltà, di pacifica convivenza alcun valore dirimente (e a tutti coloro che, in nome dei principi umanitari, provavano a tirare il mantello della storia dal proprio lato Croce replicava gelido: "Belle parole, che i fatti smentiscono ogni istante"). Ma l'andare a morire in battaglia o il comandare l'annichilimento di ondate di combattenti o, per converso, affondare la baionetta nel corpo di un qualunque ignoto essere umano, erano atti estremi, che potevano essere compiuti solo ricorrendo proprio a quelle belle e ingannevoli parole che parlavano di suadenti valori patriottici, da un lato, e, dall'altro lato, di nemici infernali da respingere, distruggere e sconfiggere una volta per sempre. Una lotta mortale fatta di sangue e di fango veniva da Croce depurata dei suoi elementi sostanziali, trascinata come era nella dimensione diafana ed extratemporale dell'agire, alla stessa stregua in una o nell'opposta trincea, come "sacerdoti di una religiosa ecatombe" nella quale i combattenti più che protagonisti di un duello per la vita o per la morte erano attuatori di un disegno storico quasi divino. Il filosofo stesso, però, svelando angoli remoti del suo pensiero, sembrava avvertire come fosse poi difficile evitare più di una aporia, ovvero di finire o di qua o di là, ossia dal lato di chi si riempiva la bocca "di belle parole", fosse l'esaltazione della *Kultur* o, all'opposto, della *Civilisation*. Così, quando, ormai approssimandosi la fine dell'estenuante lotta, egli narrò dell'incontro con un popolano che lo interrogava sul perché del sacrificio di lui e di tantissimi altri, egli non riusciva a non appoggiarsi a una sorta di etica naturale, per non dire naturalistica, e il suo argomentare lasciava intravvedere un certo affanno rispondendo: «Figliuol mio, c'è la guerra, come c'è la siccità o la grandinata: che vuoi farci? Rasségnati, e, poiché non c'è altro da fare, pensa a tener bene in mano il fucile che vi è stato dato per difendere la patria, che siamo tu, io, e i tuoi e i miei figli». In questa tarda pagina sulla guerra, siamo ormai agli ultimi drammatici sussulti provocati dal disperato ma insidiosissimo sforzo compiuto dalla Germania a partire dal marzo del 1918, Croce si giustificava del suo dire avvertendo, sia pure sottovoce, che con quell'interlocutore non poteva abbandonarsi a complessi "problemi concettuali", ma, palesemente scusandosi, precisava: «Non gli ho, poi, 'detto il falso'». Croce lasciava così intendere come, in definitiva, la guerra potesse essere condotta solo rifugiandosi in motivazioni che altro non erano se non quelle dell'uomo qualunque, l'individuo preda di uno stato istintuale, per non dire vivente in uno stato di natura, quello degli uomini che lui come altri definiva ricorrendo alla sprezzante ma esatta formula oraziana: *frugi consumere nati.*
In sostanza, il superamento, come aveva esortato a fare, dell'«elemento naturale della nazionalità» risultava ignoto e impraticabile al di fuori di una ristretta cerchia intellettuale nutrita da un forte orientamento ideale non disgiunto però da una visione realistica della realtà. I combattenti, invece, cioè i veri protagonisti e artefici della guerra, nel sopportare le sofferenze inenarrabili provocate

dalla guerra di trincea non potevano che ricorrere a due impulsi: o subire passivamente la mera costrizione o lasciarsi coinvolgere nelle "passioni", e tra queste ultime, certo in primo piano vi era l'*animus* e, ancora di più, l'istinto del particolarismo nazionalista. Ma questa predisposizione nel susseguirsi degli atti guerreschi spesso si contaminava con l' "istinto della belva" e la "ferocia soldatesca", impulsi che Croce pur respingeva come abbietti. Che ne era allora di quella coincidenza che egli predicava come necessaria tra "la seria idealità" e "la seria realtà"? Di più, come era concepibile l'invocazione rivolta a una "Italia che combatte e non odia"? La realtà delle trincee e della terra di nessuno era una realtà di barbarie che non poteva essere riscattata, e per così dire universalizzata, attraverso il richiamo agli astratti valori patriottici che bene si comprende non potessero non essere invocati in modo egualmente legittimo su un lato e sull'altro del fronte. In verità, ciò che accomunava davvero i nemici era la stessa fondamentale disumanità a cui erano costretti nel combattersi. È documentato, attraverso una testimonianza resa da Croce un ventennio più tardi, come egli stesso non fosse stato messo al riparo dal comprendere di che natura fosse la tragica realtà del fronte quando un ufficiale di ritorno dal fronte gli aveva confessato che una volta finita la guerra problema angoscioso sarebbe stato il vedersela con quelle decine di migliaia di italiani che, soggiacendo agli obblighi militari imposti dall'alto e riuscendo miracolosamente a scampare al fuoco nemico, erano diventati assassini di professione, per di più tanto maggiormente apprezzati e acclamati quanto più fossero discesi nell'abisso della disumanità. Tra sincerità e cinismo quel testimone, avrebbe ricordato Croce, si era augurato che la mitraglia austriaca depurasse almeno in parte il corpo della nazione da quegli uomini ormai perduti a ogni ideale di civile convivenza.

Tra Pareto e Croce, per molti versi, la guerra, come spesso accade in presenza di situazioni eccezionali, per non dire estreme, come una guerra, o la malattia o la vecchiaia, andò attenuando quelle differenze teoretiche che di tempo in tempo avevano fatto scaturire scintille nei loro rapporti. La visione idealistica e storicista di Croce e lo sperimentalismo tardopositivista di Pareto lasciarono quindi ampi spazi aperti a un giudizio sulla guerra non privo di significative convergenze. Certo è che mentre il filosofo non si negò a una visione della storia che, per quanto dura e persino spietata, pur si placava nella compostezza di chi «affisava il suo sguardo nell'eterno», Pareto di fronte alla guerra ben poco fece per attenuare quel senso di disperato cinismo che si impadronì di lui dopo che le belle speranze sulla fondamentale ragionevolezza e bontà di una parte almeno degli esseri umani si erano infrante, ciò che pochi anni prima della guerra gli aveva fatto scrivere: «Anch'io credei che onestà e buona fede e lealtà avessero luogo tra i nostri concittadini, e fui anch'io un poco umanitario. Ma rotto è l'inganno, spezzato è l'incanto». In particolare, le contrapposte accuse e giustificazioni che i due campi si scambiavano mentre si stavano dilaniando in un confronto bellico che mai era stato così atroce e di dimensioni altrettanto apocalittiche non potevano che calamitare il tagliente giudizio di chi aveva indicato infinite volte come momento essenziale della sua opera di studioso proprio quello di stracciare i "veli" delle illusioni, di raschiare via la "vernice" con la quale gli uomini chiudevano gli occhi di fronte alla realtà finendo per giustificare tutto.

Più avvertibile che in Pareto sarebbe stata in Croce l'ulcerosa ferita prodotta da Caporetto, ma quella terribile prova si colloca nell'anno fatale della rivoluzione bolscevica e prima di quell'appuntamento è opportuno far entrare in scena il terzo personaggio di questa tragedia anche intellettuale a cui assistiamo attraverso alcune tra le più importanti figure della storia culturale dell'Italia moderna.

3. L'orizzonte del Gramsci dei primi anni di guerra, al di là della sua precoce militanza nella sinistra socialista torinese, era dominato da un marxismo che si presentava più come una vaga aspirazione di segno umanitario che come una già compiuta e consapevole scelta intellettuale. Certo è che il primo suo scritto riguardante la guerra tuttora non cessa di

provocare nei suoi interpreti notevoli sussulti, spesso malamente celati. In effetti, l' articolo dell' ancora sconosciuto militante socialista riprendeva, approvandolo sostanzialmente, il testo con cui Mussolini, ancora per poco direttore dell' «Avanti!», aveva incendiato la scena politica italiana già dilaniata dal contrasto tra interventisti e neutralisti. Lo scritto di Mussolini, il cui titolo, *Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva e operante*, in una sorta di appello in favore di una svolta radicale a proposito del bruciante tema della neutralità circa la quale alcune indiscrezioni erano andate propagando la voce che nei suoi conversari i privati Mussolini era andato esprimendo dubbi sempre più ampi sulla bontà della scelta neutralista. Era il 18 ottobre 1914. Tredici giorni più tardi dopo quell'atto pubblico che è difficile pensare che il giovane socialista torinese non potesse immaginare che il gesto del protagonista della svolta a sinistra avvenuta al congresso del Partito socialista tenuto nel '12 a Reggio Emilia lo stesse pericolosamente avviando verso lidi sconosciuti. Di più ancora: essendo stato chiarissimo e senza appello l'esito di un referendum circa la neutralità indetto un mese mezzo prima tra gli aderenti socialisti, ossia al sì o no alla neutralità assoluta le risposte affermative erano state una valanga (un "plebiscito pacifista", lo ha definito Renzo De Felice) anche Gramsci nello sposare quell'orientamento si stava di fatto immettendo su di un terreno assai accidentato. Tanto più che lo stesso compagno di battaglie nella sinistra socialista torinese, ma tutt'altro che in sintonia con l'articolo "mussoliniano" di Gramsci, intendiamo riferirci ad Angelo Tasca, aveva nettamente preso le distanze dalla scelta del direttore dell'«Avanti!». Del resto, ed è questo l'argomento principe sul quale valutare il senso di quell'intervento apparso sul «Grido del popolo», l'aura che impregnava quelle dense pagine e che dava loro sostanza, il lessico cui ricorreva Gramsci, la cadenza espressiva che ne contraddistingueva la pregnanza comunicativa, erano perfettamente coerenti con il giudizio di chi nella guerra vedeva un eccezionale appuntamento con la storia rispetto al quale la "neutralità assoluta" costituiva un irrimediabilmente infausto distanziamento dal presente. Il partito socialista, affermava perentoriamente Gramsci, è «italiano, si badi»; esso esprime «caratteri speciali», «nazionali», perché «noi» siamo «socialisti italiani»: si trattava di varianti attributive, insistentemente fondate su di un'aggettivazione dominata da due parole chiave , Italia e Nazione, che in quei giorni avevano assunto un sino ad allora sconosciuto e impensabile potenziamento espressivo, ma sulle quali in ambito socialista aleggiava un ben consistente e avvertibile interdetto. Nella sua presentazione della svolta mussoliniana Gramsci, al più, riscontrava una certa disorganicità, ma dovuta, si diceva attenuando il rilievo, al carattere «romagnolo» dell'uomo, da cui occorreva ben separare ciò che in lui vi era di «vitale», anzi di autenticamente «socialista *italiano*» (e si noti ancora come il qualificantissimo aggettivo rafforzato dal corsivo anche in quel passaggio conduceva a una deliberata area semantica estranea alle consuetudini linguistiche del socialismo di ogni coloritura). La prospettiva, naturalmente, permaneva accesamente socialrivoluzionaria, ed era proprio a questo ambito che si pensava di poter ancorare la posizione mussoliniana: l'adesione alla guerra avrebbe infatti condotto a «una serie ininterrotta di strappi», alla conclusione dei quali si sarebbe conclamato l'ultimo definitivo atto di discontinuità, la rivoluzione. Da questo punto di vista l'abbandono della passività e dell'inerzia neutralista costituiva un passaggio essenziale perché dopo il fallimento dell'attacco tedesco, dopo la Marna, dopo la stabilizzazione del fronte dal mare del nord alla Svizzera, diveniva sempre più chiaro che l'urto degli eserciti avrebbe forgiato un mondo nuovo dalla cui nascita si sarebbe escluso chi avrebbe continuato a predicare una estraneità assoluta alla guerra. Tensioni e collisioni la cui successione avrebbe condotto all'ultimo «massimo strappo», l'atto rivoluzionario da cui non si sarebbe potuto tornare indietro: in quella prospettiva la neutralità assoluta «non basta*va* più». Trarre il socialismo dalle secche in cui da decenni si era lasciato immobilizzare non poteva certo essere un esito propiziato da un astratto precetto pacifista. La rivoluzione poteva scaturire solo da ciò che offriva la storia, *hic et nunc*,

ossia uno scontro immane che nulla aveva a che fare con il passato. In breve, l'intervento di Gramsci era perfettamente aderente al paradigma mussoliniano di quel momento.

A trattenere Gramsci dall'abbandonarsi a una pericolosissima deriva fu ciò che accadde di poi, quando si vide Mussolini ribellarsi agli organi direttivi del partito rimasti fedeli alla linea sino ad allora seguita e, sino ad allora, propugnata in prima persona dallo stesso Mussolini. E non solo, espulso dal partito, fondato un nuovo quotidiano dalla sera alla mattina – così sembrò –, si dovette assistere a un crescendo di reciproche infamanti accuse scambiate tra lui e i vecchi compagni che inondarono tanto il nuovo quotidiano, «Il Popolo d'Italia», quanto l'organo di stampa del Partito socialista. Ciò che rappresentò, da parte di colui che a fino a poche settimane prima era comunemente considerato il provvidenziale homo novus chiamato a rinnovare la tradizione rivoluzionaria socialista, l'avvio di una quotidiana opera di demolizione politica e morale di quello che era stato uno dei suoi maggiori dirigenti che, non a caso aveva colto intense simpatie proprio all'interno della sinistra torinese. Il nocciolo del messaggio lanciato dal futuro Duce era stato perfettamente colto da Gramsci quando nel suo articolo esaltava i "rivoluzionari" come coloro che «concepiscono la storia come creazione».
Contrariamente a quanto si è spesso ripetuto quell'esordio gramsciano, avvenuto su un tema essenziale nel contesto di quei giorni non può essere riduttivamente confinato entro la cornice angusta di uno scomposto errore frutto di giovanile ingenuità, preludio a una sostanziale collocazione ai margini del corpus accettato e accettabile dell'opera del pensatore comunista. Non è dubbio, d'altro canto, che in Gramsci il favore iniziale verso Mussolini si dovesse raffreddare per dileguarsi poi del tutto considerando la deriva sempre più accelerata che portò Mussolini non solo fuori ma anche apertamente e accanitamente contro il partito socialista. Ma non è comunque da trascurare il fatto che dopo quell'intervento Gramsci si traesse in disparte imponendosi un silenzio assoluto durato addirittura un anno, certo una scelta singolare per chi tutto investiva nella sua attività di testimone e cronista del farsi delle vicende collettive; sebbene non vi sia alcuna documentazione che ci aiuti a rischiarare il significato di quel singolare silenzio, non si andrà lontano dal vero nel pensare che Gramsci dovesse allora attraversare una sorta di tempesta del dubbio e dovesse impiegare certo un tempo non breve per ricostituire le coordinate del suo operare all'interno della sinistra socialista (risulta tuttavia piuttosto sorprendente che uno studioso come Sergio Caprioglio, né nella sua premessa, né nella sua accurata cronologia biografica apposte a modo di introduzione alla raccolta delle Cronache torinesi. 1913-1917, Einaudi, 1980, si ponga il problema del significato di quell'anno di silenzio; e tuttavia mentre non possa quello studioso tacere che l'«articolo gli procurerà la fama di interventista», il che davvero non sembra essere poco, anche l'affermazione secondo cui nell'autunno del 1915 Gramsci «inizia la collaborazione al settimanale "Il grido del popolo"», pone l'intera questione sotto una luce di marginale rilevanza, non rilevando positivamente che con quella collaborazione si chiudeva un lungo periodo circa il quale di Gramsci sappiamo solo che sostenne alcuni esami universitari; in verità poi, l'inizio della collaborazione era avvenuto un anno prima con il famoso articolo mussoliniano, collaborazione di cui nulla ci è dato di sapere).
E questo non era tutto, perché uno degli ispiratori della svolta mussoliniana era proprio quel Giuseppe Prezzolini, animatore di un periodico, «La Voce», che notoriamente aveva avuto larghissima influenza nei più diversi ambiti della cultura politica italiana, e tra questi non gli era mancata l'attenzione portatagli da Gramsci e dai suoi compagni di militanza socialista. L'uomo e la sua rivista sarebbero stati spesso citati da Gramsci come la più originale presenza culturale e civile dell'anteguerra (sul quindicinale, tra l'altro, nell'estate-autunno di quell'anno Prezzolini aveva pubblicato una nutrita serie di fiammeggianti articoli interventisti che parecchio erano spiaciuti a Benedetto Croce ma che non si può immaginare che non fossero stati letti e commentati da Gramsci e dai suoi più stretti sodali suscitando, almeno in lui, una certa consonanza). Qualche consistente

motivo a sostegno di una tale ipotesi non si può non intravedere nel pregnante vocianesimo mai rinnegato da Gramsci, attestato, tra l'altro, dall'intenso giudizio positivo espresso ancora un anno e mezzo più tardi quando alla «Voce» egli avrebbe attribuito la funzione di guida di «quel movimento fiorentino che cercò di svecchiare e snellire la cultura italiana accademica e in gran parte vaniloquente». E d'altra parte all'area prezzoliniana e ad alcuni caratteristici temi contigui al nazionalismo si collegavano altre figure con le quali Gramsci aveva contratto un persistente debito intellettuale, pensiamo a Serra e a Péguy, e, su di un altro e più lontano versante, a Kipling (legame sul quale nel 1987 chi scrive ha avuto occasione di attirare l'attenzione, non senza suscitare ironiche perplessità in alcuni settori culturali del comunismo di quegli anni). Insomma, senza voler sovrastimare il significato dello scritto filomussoliniano, non è dubbio che Gramsci in quel suo aderire a un altro "modo", radicalmente diverso, di porsi di fronte alla guerra respirava a pieni polmoni in un'atmosfera che era consustanziale a quella in cui agiva ormai Mussolini. Il che non toglie che di poi potessero essere assai intense le pur sottaciute riserve, e dopo poco anche le ripulse che lo stesso Gramsci avrebbe potuto esprimere all'indirizzo dell'inatteso evolvere delle posizioni assunte dal direttore dell'«Avanti!» precipitato in un aspro confronto con i suoi ex compagni – un botta e risposta senza esclusione di colpi le cui propaggini si sarebbero prolungate per anni e che avevano come argomento principe accuse di presunti poco edificanti finanziamenti tanto degli uni quanto dell'altro; una contesa vicendevolmente distruttiva da cui nessuna delle due parti poteva uscire moralmente e politicamente incontaminata.
Sullo sfondo dell'agire di Mussolini si intravede anche un tema tipicamente gramsciano in quegli anni, un tema a cui si congiungerà poi l'esaltazione della Russia bolscevica, ossia l'idea della guerra come di un tumultuoso evento carico di trasformazioni epocali alle quali ci si doveva abbandonare in modo «sincero e disinteressato», immergendosi nel «palpitante divenire umano, sino a sentir*si* tutt'uno con esso» (questo si sarebbe letto in una cronaca torinese scritta da Gramsci nell'estate del 1916). Che la guerra, dopo decenni di stasi del movimento socialista europeo, potesse apparire un evento per un verso ineludibile e per un altro quasi provvidenziale, è difficile ritenere che fosse un pensiero che non potesse esercitare una potente attrazione su di un giovane socialista come Gramsci. In definitiva, già per i padri fondatori la guerra era stata una delle possibili strade, per non dire una delle vie regie della storia, che in sinergia con un profondo rivolgimento sociale avrebbe potuto portare alla rivoluzione. Sebbene non sia facile dire quanto Gramsci conoscesse degli scritti sulle relazioni internazionali usciti dalla penna di Marx e di Engels non casualmente nell'incancrenirsi della sua polemica antisocialista Mussolini si sarebbe insistentemente richiamato al pensatore tedesco sino ad attribuirgli, positivamente, un sottofondo autenticamente "guerrafondaio". Se l'ex socialista preso nel fuoco di una acerrima polemica doveva avere ben pochi scrupoli filologici, resta il dato oggettivo secondo cui, come ha osservato un acuto indagatore di questo tema, Bruno Bongiovanni, la guerra «sempre in Marx ed Engels può anche rivelarsi un fattore positivo».
E tuttavia, come già si è detto, lungo la strada su cui s'incamminò Mussolini, Gramsci non poteva certo seguirlo (quantunque nessuno potrà mai dire con certezza né quali fossero i veri intendimenti del direttore dell'«Avanti!» quando egli decise di dare fuoco alle sue polveri interventiste, né, correlativamente, se egli stesso avesse avuto piena consapevolezza di quanto lontano quella via lo avrebbe potuto condurre). Il partito socialista, in ogni caso, per quanto oggetto di critiche e di contese interne, era e sarebbe rimasto a lungo per i giovani militanti di sinistra uno strumento insostituibile. D'altro canto, la presenza sulla scena politica italiana da parte di Mussolini sarebbe apparsa negli anni della guerra incontestabilmente declinante a riprova del fatto che la resezione del cordone ombelicale che lo legava al partito era stato un gesto straordinariamente azzardato in seguito al quale l'ex socialista rivoluzionario divenuto fervido ed accanito antisocialista, perché tale venne rapidamente ad essere, avrebbe potuto vedere conclusa entro breve la sua straordinaria ma pur caduca parabola, come le vicende dell'autunno del '14 avrebbero ingannevolmente fatto credere.

Archiviato l'entusiasmo mussoliniano, che ci appare reale e coerente con l'insieme del retroterra culturale di quel tempo, la sua formazione intellettuale, e prima che da oriente venissero quelle sciabolate di luce che parvero finalmente dare sostanza storica all'utopia comunista, Gramsci andò precisando e circoscrivendo il nesso socialismo-nazione, irrisolto nodo teorico e pratico dentro cui si aggiravano sia i dirigenti del partito sia il transfuga Mussolini. È più che probabile che a ciò egli fosse indotto anche perché ammaestrato dalla parabola di Mussolini, inghiottito nel gorgo di un nazionalismo e di un antisocialismo che non lasciavano alternative. Tra socialismo e nazionalismo *tertium non dabatur*, e chi varcava certi confini finiva per chiudersi alle spalle alcune porte e ad aprirne ineluttabilmente alcune altre, che peraltro si affacciavano su territori intuibili ma in fin dei conti ignoti nel loro svolgimento ultimo. Così, dopo la tambureggiante irruzione di Mussolini negli scritti di Gramsci, si deve notare come quel personaggio uscisse di scena non venendo pressoché più citato in modo significativo. Quando, chiusa quella certa parentesi di enigmatico silenzio, egli avrebbe iniziato una intensa attività di scrittore politico, quel passaggio iniziale sarebbe sfumato in una lontananza indistinta; ancorché sia assai poco immaginabile che il socialista torinese non tenesse accesa una attenzione vivissima su chi iniziò a definirsi "un eretico".
A un anno dal colpo di fulmine del direttore dell'«Avanti!» il rapporto tra internazionalismo e specificità nazionali veniva declinato da Gramsci in modo ben più vario di quanto aveva implicitamente fatto allorché aveva ripreso la formula della «neutralità attiva e operante». L'internazionale, avrebbe allora scritto, è per noi «la coscienza che i proletari di tutto il mondo hanno [...] di costituire un'unità, un fascio di forze concordemente rivolto, pur nella varietà degli atteggiamenti nazionali, a uno scopo comune». Le peculiarità "nazionali", purtuttavia, non cessavano di essere presenti nell'argomentare gramsciano, e la radice spiritualista, ben più che economico-sociale, non era per nulla celata anche in quelle pagine. Da essa derivava un tema cardine del Gramsci di questa e di ogni successiva stagione, e cioè la convinzione che un credo, "una fede" dovesse essere una componente essenziale dell'azione politica anche di quella socialista (parole non diverse, anzi identiche aveva scritto poco tempo prima anche Mussolini). In quel torno di tempo sarebbe arrivato a chiamarla esplicitamente "una religione", ossia qualcosa che si potrebbe descrivere come un atto di consapevolezza spirituale fondato sulla necessità di un vivere che non può prescindere dalle "illusioni". Così, tra universalità e particolarismo, tra internazionalismo e specificità nazionali, Gramsci proponeva di instaurare una *medietas* rispetto alla quale sarebbe interessante confrontare a questa altezza temporale la sua evoluzione e quella correlativa di Mussolini. Un tale raffronto ci mostrerebbe come in Mussolini l'unilateralità del patriottismo nazionalista a un anno di distanza dall'intervento, ormai svincolata da ogni temperamento classista, era dilagata confondendosi pericolosamente con quanto professavano i nazionalisti ufficiali. Per Gramsci invece i «pigmei dei vari nazionalismi», ovvero le borghesie europee che credevano di avere irretito il proletariato dentro le molteplici «realtà nazionali», avrebbero infine dovuto fare i conti con quanto le forze operanti «sordamente ma tenacemente» avrebbero costruito in futuro «esplod*endo* alla gioia del sole». Lo spiritualismo gramsciano di quegli anni riusciva dunque a tenere al riparo l'idea di nazione da una decisa contaminazione con il nazionalismo vero e proprio, quello dei Corradini, dei Coppola e dei Rocco per intenderci, che si nutriva di schietti propositi bellicisti e di chiare intenzioni imperialiste, il tutto declinato in un progetto socio-politico neoassolutista che confinava i governati al ruolo di cadaverici esecutori del volere espresso dalle oligarchie. Espliciti in proposito erano i moniti di Gramsci: le forze progressiste che affondavano le loro radici nella democrazia assoluta di un socialismo ormai reale, almeno nell'oriente europeo, dovevano ben guardarsi dal contaminare l'idea di patria con una qualche accezione territoriale. Come egli diceva, con formula tipicamente crociana, sarebbe stato quello un patriottismo «sensuale», connotazione che in Gramsci riusciva ancora più negativa, se possibile, di quanto comparisse in Croce stesso. La nazione, insomma, non era un "fatto" ma una "idea", ossia «cultura, riflessione, ponderazione». L'aggregato nazionale così concepito era un farsi che spregiava la

materialità delle definizioni geografiche che avrebbero finito per disgiungerla «dal concetto di umanità».
Per l'intellettuale comunista la guerra, illuminata nella prospettiva dell'esito bolscevico, avrebbe finalmente rivelato la sua fecondità, e in una qualche misura, ci verrebbe da dire, sarebbe venuta a dare retrospettivamente un senso anche al suo scritto *eterodosso* dell'ottobre '14. Con una voluta forzatura potremmo affermare che il novembre sovietico sarebbe venuto a confermare la necessità ideale per ogni proletariato di una scelta «attiva e operante». Come è ben noto a quell'appuntamento Gramsci si sarebbe presentato non rinunciando a una cifra tutta sua, quella del vitale paradosso della rivoluzione «contro il Capitale». In verità, al sopraggiungere dell'inatteso '17 russo a Gramsci parve che i fili aggrovigliati delle vicende belliche trovassero modo di disciogliersi in un disegno finalmente intellegibile. Con la rivoluzione d'ottobre i «fatti economici bruti» e le correlative ideologie erano stati superati dall'idealismo rivoluzionario. La guerra, aveva detto un anno innanzi, era una realtà verso cui «le nostre idealità sono irriducibilmente contrarie»; la guerra, aveva aggiunto, è la distruzione totale, materiale e morale di «tutti i valori umani» e, «non meno di tutti gli istituti morali e giuridici del vecchio mondo» che «sono stati capovolti, scardinati, irreparabilmente compromessi». Ma ora quella lettura avrebbe potuto essere aggiornata e anzi emendata, giacché dalle distruzioni belliche era scaturita la scintilla di un «nuovo ordinamento» (inutile sottolineare come le parole "ordine"-"ordinamento", parole tematiche del lessico gramsciano, si sarebbero attagliate assai bene al totalitarismo bolscevico). Così, a pochi giorni dalla conclusione della guerra, Gramsci avrebbe scritto che proprio in quella immane fucina, nell'atto stesso di distruggere si stava anche creando, e questo nuovo inizio era sbocciato nell'istante in cui il proletariato era «diventato protagonista della storia mondiale». «Lo stato di guerra – avrebbe ancora scritto in una delle pagine più intense del periodo bellico – ha messo in movimento tutta la compagine sociale, anche negli strati più arretrati culturalmente e spiritualmente delle società. Gli immensi sacrifizi domandati, i dolori inenarrabili sofferti hanno dato capacità politica a tutti gli individui della società [...]. È un fenomeno grandioso e pauroso nel tempo stesso». In questa vibrante visione, non priva di una sfumatura epica, ma anche di qualche bagliore apocalittico, era difficile, per intanto, scorgere i germi di insopprimibili e non lontane manifestazioni del male della storia. A Gramsci il regno della libertà gli appariva dischiudersi nonostante le persistenti forme di coercizione che si delineavano nel *modus operandi* dei sovietici; durezze disumane che, all'evidenza, non potevano essere negate ma che venivano benevolmente derubricate a momentanee contraddizioni che il vento trascinante della storia avrebbe presto dissipato. «La storia fa salti», le discontinuità prevalevano sulle persistenze, comunque, e qualche prezzo occorreva pur pagarlo, nella certezza che il dispiegarsi integrale della palingenesi avrebbe sciolto quei grumi del passato. Il bene, era certo, sarebbe prevalso sul male, la libertà avrebbe cancellato la necessità.
Il futuro dirigente del partito comunista, a far tempo dal '17, avrebbe impiegato nove anni prima di avvertire come la storia anche nel regno dei soviet stesse mettendosi ancora una volta su binari antichi. Contrariamente alla stragrande maggioranza dei suoi compagni, pochi giorni prima di essere incarcerato avrebbe messo nero su bianco le sue obiezioni, ciò che gli instillò di poi il dubbio, come si è accennato, che qualcuno, nelle file del comunismo russo e di quello italiano, avesse segnato *lapillo* e a futura memoria quelle sue note critiche che provenienti da un'Italia ormai fascistizzata venivano inviate ad un mondo precipitato anch'esso nella dittatura (ci riferiamo qui alla lettera inviata il 14 ottobre del 1926 da Gramsci al comitato centrale del PCUS e, indirettamente anche, a Togliatti che si trovava a Mosca; coerentemente con la sua visione scarsamente incisiva del fascismo – circa la quale rinvio al mio *Interpretazione e memoria del fascismo*, Laterza, 1991 – Gramsci, sottovalutando i rischi incombenti, venne incarcerato il successivo 8 novembre).

4. Prima che l'Italia scendesse in campo anche Pareto aveva disperatamente pestato sui tasti della ragionevolezza e della concretezza, con il naturale corollario che ne discendeva, e cioè l'invito

a essere ben cauti prima di compiere passi fatali. L'atteggiamento era simile a quello di Croce; ma vi si insinuava talvolta qualcosa di diverso, e cioè l'esplicito calcolo economicistico in base al quale egli avvertiva che se l'Italia si fosse messa a mercanteggiare, parola impronunciabile per gli interventisti, dalla comoda posizione di fornitore dei paesi in guerra affamati di ogni possibile bene e prodotto, il paese «si sarebbe arricchito». Al contrario, se mai i governanti italiani, presi dalla smania di guerreggiare, si fossero lasciati trascinare in una estenuante contesa bellica, la *navicula* da poco costituitasi in stato unitario, preconizzava Pareto, avrebbe avuto molte probabilità di infrangersi sugli scogli di una «grave crisi economica» che avrebbe devastato il suo tessuto sociale. Un esito cui, tuttavia, sarebbe inesorabilmente andato incontro il paese anche nell'ipotesi che l'Italia si fosse ritrovata tra le potenze vincitrici. Erano questi pensieri formulati nei primi giorni della guerra. Poco più tardi, comunque, anche al frigido Pareto, pure lui "parecchista" *ante litteram*, l'Italia parve essere stata posta di fronte a un vertiginoso «bivio», dalla cui scelta poteva derivare un salire «in gran fortuna» o il precipitare verso la «rovina». Nell'infuocato periodo della neutralità non meno di Croce egli si era perciò tenuto a rispettosa distanza dall'accanito contrasto tra interventisti e neutralisti, come attesta il suo negarsi agli inviti a far sentire la sua voce, ovviamente a favore di una discesa in campo dell'Italia, che anche a lui l'ubiquito Prezzolini faceva giungere pressantemente, come sembrava fosse naturale per un antico collaboratore di quelle certe riviste fiorentine. Ma tutto quanto il versatile direttore della «Voce» riuscì ad ottenere fu una riguardosa *fin de non recevoir*. In sostanza, tuttavia, Pareto nell'agosto del 1914 sulla posizione dell'Italia esprimeva un parere schiettamente neutralista, diversamente articolato rispetto a quello di Croce ma di fatto convergente – e il filosofo non mancava di comunicargli l'aperto consenso su quanto egli aveva pubblicamente scritto in proposito.

Ma sentendo avvicinarsi il momento della discesa in campo, nell'aprile del 1915, anche a chi era ignaro di quanto si stava apparecchiando a Londra tra il governo italiano e le potenze dell'Intesa sembrò estremamente rischioso il non dismesso "tentennare" dell'Italia tra le due contrapposte alleanze: «Se avrà tanto potere militare e finanziario dall'imporsi a questi e a quelli» al futuro d'Italia avrebbero potuto arridere sorti magnifiche. Diversamente le si sarebbe spalancata davanti un'altra lunga epoca di decadenza. Ma non di rado guardando a quell'Italia che era divenuta «uno scoglio in mezzo all'oceano» non poteva trattenere un senso d'angoscia misto ad orgoglio nel vedere che gli italiani resistessero «au milieu de la tourmente».

Con l'*allure* sua tipica di fare di ogni frammento di realtà una piccola tessera conoscitiva, lo scontro armato divenne per lui, ben diversamente che in Croce, un "laboratorio"sociale in cui si metteva in atto una «grandiosa esperienza» il cui studio si imponeva per la straordinarietà dei fenomeni che si potevano cogliere in quell'eccezionale contesto. Da ciò egli ricavava una immagine del conflitto nella quale l'eziologia veniva riportata a fattori per molti versi metastorici, anzi prettamente naturali. La sempre invocata "verità sperimentale" dava, a giudizio di chi di lì a poco, in occasione di un giubileo, avrebbe visto accorrere intorno a sé personaggi assai rappresentativi del miglior panorama intellettuale dell'epoca, un responso di cristallina semplicità: tutto dipendeva dal fatto che «popoli bramosi di estendere il proprio dominio» avessero incrociato il loro itinerario con quello di nazioni nutrite da un medesimo *Wille zur Macht*. Non c'era dunque da scavare tanto in profondità per capire da dove fosse venuto il grande massacro. L'uomo, che egli avrebbe potuto tranquillamente chiamare l'*uomo naturale*, obbediva a insopprimibili istinti di sopraffazione o, che era lo stesso, istinti di sopravvivenza. L'impulso che aveva messo in moto la macchina bellica era, in altre parole, l'eterna necessità di combattere per la propria vita in un contesto che nei secoli, e anzi lungo i millenni, era, nei suoi dati essenziali sì mutato, ma, in definitiva, non più che per secondari aspetti superficiali. Anche prima dei colpi di Sarajevo, secondo Pareto, un conflitto se non "inevitabile" già risultava "probabilissimo". Ma si deve notare che l'eziologia paretiana tendeva ad escludere dal suo sguardo le specificazioni storiche del conflitto in corso. Era invece la natura che aveva decretato l'ineluttabilità del grande massacro. Venendo a illuminare lo scenario dell'Europa trascinata nella guerra l'acuto osservatore affermava infatti che nel vecchio continente

di popoli spinti, per varie insopprimibili ragioni, a sbarrare il passo armi alla mano ad altri non meno bellicosi abitatori non ve n'erano che tre: il tedesco, lo slavo, il britannico. Solo aggregati «deboli e fiacchi», ed è evidente che tra questi un immodificabile basso rango toccasse in quella prospettiva proprio all'Italia, potevano esistere senza suscitare guerre. Ma quelle tre aree geografiche e i loro corrispettivi popoli appartenevano a una ben diversa categoria. Erano paesi in rigogliosa espansione, le cui «brame» e «interessi» non potevano che indurre ciascun attore a dispiegare la propria «minacciosa potenza» sino alle conseguenze estreme.
Non vi è comunque dubbio che, al fondo, anche il cuore dell' economista sociologo, al di là di tutte le dichiarazioni formalmente intonate al ritornello dell'obbligo di rimanere *au dessus de la mêlée*, battesse per l'Italia. Ma in questo suo italianismo sembrerebbe che, in un angolo un po' riposto del cuore e della mente Pareto, pulsasse anche una ragione meramente utilitaria, quella di chi, pare di comprendersi da vari accenni, aveva investito i suoi risparmi di tipico *rentier* in titoli italiani. Né, d'altra parte, mancò qua e là di riaffiorare anche un certo fascino che su di lui proiettava lo squadrato mondo germanico.
Dopo quattro anni di guerra, quando il numero delle vittime già aveva cominciato a puntare verso l'orrenda vetta, sino a pochi anni prima inimmaginabile, di 10 milioni di morti, in alcuni densi scritti Pareto venne riassumendo il suo giudizio su quanto era accaduto. Dopo aver udito ripetere la parola nazione in tutte le possibili accezioni e sfumature volle infine anche lui cimentarsi con il senso e il significato di quella idea, se mai ne avesse avuto uno. In verità, quelle pagine avrebbero potuto essere da Pareto scritte con poche varianti prima ancora che il grande massacro fosse iniziato, convinto come era che sotto il sole non si affacciasse mai nulla di veramente nuovo. Che cosa era mai il cosiddetto principio di nazionalità? Non altro che una delle tante "derivazioni" di cui gli avidi "dominatori" si servivano per distogliere l'attenzione dei governati dalle vere ma nascoste ragioni del loro imperio? Da qualunque parte si affrontasse il tema la conclusione era sempre la medesima: nessuno dei presunti caratteri fondanti dell'idea di nazione reggeva alla più blanda delle verifiche. Si imboccasse la via della razza o quella della religione, della lingua o delle tradizioni storiche, non c'era «proprio da cavar nulla». L' argomentare rimaneva sempre avvolto da fitte nebbie al di là delle quali, se mai si fosse riusciti a penetrarle, non si sarebbe trovato altro che gli eterni interessi particolari, gli immancabili "sentimenti" che facevano dell'uomo l'animale irrazionale per eccellenza. E le carte in tavola non sarebbero cambiate se si fosse fatto intervenire quel presunto *deus ex machina* cui si richiamava ciascun "supposto" principio nazionale, il leggendario "popolo". La "volontà" del quale – e il suo correlativo suffragio universale – appariva il frutto di uno dei più stupefacenti dogmi moderni, una credenza soffusa di un autentico "misticismo democratico" che secondo Pareto appariva «misterioso quanto quello della Santissima Trinità».
Gettati sotto i detriti provocati da questa poderosa opera demolitoria i miti fondanti dei variegati regimi dell'epoca moderna, Pareto sembrava consegnare il quadriennio di guerra a uno spietato giudizio che nel grande e terribile evento ravvisava la più gigantesca insensatezza che l'umanità avesse sino ad allora partorito. La forza e "solo" la forza, ossia lo scontro armato e la violenza, era l'autentico impulso che poteva decidere dei contrasti tra le varie oligarchie al potere e ad essa, piacesse o no, occorreva lasciar compiere l'opera sua nel decidere chi dovesse prevalere. Questa era la verità ultima circa il tanto variamente invocato principio di nazionalità, ma era verità indicibile in quei termini, perché essa non brillava nei cieli cristallini dei valori etici, ma operava nell'oscuro sottomondo degli interessi e dei particolarismi, per non dire della totale irrazionalità, che dovendo rimanere nascosti venivano "ricoperti" con i panni decenti se non sempre attraenti dell'idea di nazione. E tra queste varie ideologie - "derivazioni" c'era solo l'imbarazzo della scelta, erano tutte immaginifiche falsità, fosse la affascinante contrapposizione tra *Civilisation* e *Kultur* o la davvero singolare pretesa di essere gli unici portatori della "vera libertà": erano tutte incantevoli invenzioni. Dunque, per quanto ci si sforzasse, il tentativo di trovare un punto fermo nel cercare di dare un senso alla parola nazione fondandosi su di una presunta lotta del bene contro il male, non si sarebbe approdati a nulla. Eppure, scavando più in profondità, qualcosa di originario e inconfutabile si

sarebbe potuto trovare, ma, ahimè, sembrava dire Pareto, quel qualcosa era quanto le orecchie degli inguaribili ingenui si ostinavano a non voler sentire, perché la causa prima dell'agire umano e quindi anche del nazionalismo era l'interesse congiunto alla violenza, alla forza: chi vinceva aveva dalla sua la ragione e il diritto. Non piccola conseguenza di vedere le cose in una tale prospettiva era l'affermazione implicita che la guerra sarebbe stata la compagna dell'uomo per l'eternità, come bene mostrava di sapere l'economista sociologo quando proclamava ai quattro venti che dichiarare quella scatenata nell'agosto del '14 l'ultima guerra rappresentava la più grande e risibile menzogna.
La statura di un uomo come Pareto, che non poco riposa anche sulla sua onestà intellettuale, ammesso che gli sarebbe piaciuta questa qualificazione, e c'è da dubitarne, si rivela anche attraverso le esitazioni e i dubbi che pure di tempo in tempo aduggiarono il suo orizzonte, a prima vista illuminato dalla luce sfolgorante, come non cessò di ripetere, di un procedere analitico rigorosamente fondato sul metodo della scienza empirica. Così, il suo programmatico dichiararsi, come aveva fatto nello scritto composto all'inizio della guerra che abbiamo citato alcune pagine addietro, osservatore gelosamente imparziale che aveva annegato nelle profondità del suo io ogni soggettività, non mancò di essere percepito dall'autore stesso di quei buoni proponimenti come una rischiosa se non impossibile scommessa. In verità, nel 1915, quando già si era avuta più di una riprova che l'intervento dell'Italia non sarebbe proprio stato quella passeggiata la cui immagine alcuni avevano sconsideratamente propalato, a un amico confessava che il motto d'ordine per un italiano in quel momento (e tale, lui, dismessi momentaneamente i panni dello scienziato, dichiarava di sentirsi) obbligava a essere ottimisti, ma comportava anche la necessità di non dire sempre tutta la verità. Anche l'un tempo "radicale liberale", che ora si denominava «orso delle caverne», un soggetto simpatico (ma ad onta dell'immagine non proprio domestico) che tanto ottimista non era mai stato, si sentiva comunque indotto a non lasciar trapelare del tutto il suo giudizio omettendo di rivelare quanto ampio fosse l'oscillare del suo giudizio circa le sorti che attendevano l'Italia. E ancor più in un'altra occasione i dubbi che nel profondo del suo sentire ne insidiavano il giudizio, che pure si protestava fosse infallantemente oggettivo, valicarono le convenienze dell'ora che suggerivano di non sollevare certi veli, e finirono per investire lo stesso statuto scientifico di cui lui lungo i decenni si era fatto scudo anatemizzando i metafisici alla Croce (che poi, a ben vedere, non solo gli era simpatico ma che per molti versi non cessava di leggere ghiottamente, come spesso gli venne di dire; ma il filosofo non fu altrettanto generoso nei confronti di una personalità che non cessò di infastidirlo).
Il fatto era che, pensava tra se e sé Pareto, un conto era discettare di astratte metodologie additando quanto nelle sue opere, in particolare nel *Trattato di sociologia generale* pubblicato proprio nel bel mezzo della bufera, vi fosse di lucida interpretazione quando non di anticipazione degli avvenimenti in corso. Tutt'altra cosa era invece mettere d'accordo con le astrazioni delle sue teorie i sentimenti e le soggettività che pure albergavano in lui e talvolta operavano potentemente. Con sincerità non disgiunta da una acuta percezione di quanto in tempi vicini a noi si sarebbe chiamata la più o meno nascosta "theory laden", che è ciò che di inguaribilmente metarazionale si annida di ogni affermazione di preteso fondamento scientifico, egli dipingeva il lavoro dello scienziato e non solo di quello sociale, come il tentativo di «donner una forme géométrique aux nuages que chasse le vent». Era una immagine di non trascurabile fascino da cui si sprigionava un impulso notevolmente corrosivo verso le illusioni oggettiviste posto che si attribuiva al lavoro intellettuale, anche a quello dello scienziato, un carattere impressionistico, fatto più di momentanea intuizione e di sfuggente e aerea impalpabilità che di atemporale valutazione empirica dei dati. E anzi, seguendo l'ispirazione di Pareto verrebbe da dire che più è intensa l'illusione oggettivista e meno si avverte di navigare nelle paludi delle ideologie, le quali, detto per inciso, sono sempre le altrui e non le proprie. Certo è che il Machiavelli che era in lui, risciacquato nella corroborante acqua "sperimentale" del positivismo, di cui egli non mancava di dichiararsi un semplice sacerdote, non si stancava di ripetere che bisognava tenere lo sguardo fisso ai "fatti", vocabolo che con innumerevoli occorrenze si insinuava vitalissimo negli scritti paretiani. Ciò non gli impediva di dichiarare che all'«etica» e

alle «varie teologie» – ed erano questi tutti sinonimi di "derivazioni" –, egli aveva sempre dedicato l'attenzione che meritavano essendo «tutte indispensabili nel loro ordinamento sociale». Salvo che nel trattare di quella immonda materia finiva per tornare al punto di partenza non sfuggendo alla tentazione di dichiararsi immune dal contagio delle comuni passioni umane: «Ragiono dal di fuori, come di fatti altrui, a cui non prendo parte», diceva con molta indulgenza verso se stesso. Nonostante tutte queste belle dichiarazioni, egli dimostrava comunque di ben conoscere l'animo umano, non escluso il suo, quando nei tardi anni ricordava il tempo in cui anche il professor Pareto era stato «un croyant de la 'liberté', un admirateur de la justice' et d'autres entités semblables». Poi, con l'uso degli uomini e delle loro vane promesse, era divenuto «un pur adepte de la méthode expérimentale». Professione di fede che pure, qualche rara volta, attraverso gli interstizi di affermazioni metodologiche all'apparenza granitiche, insinuava il tarlo del dubbio confessando che se mai fosse valsa la pena di scrutinare il suo *Trattato* "à la loupe", ossia con un microscopio, «peut-être y découvrait-on des restes de foi et de méthaphysique. S'en dépouiller complètement est aussi difficile pour un homme, que se dépouiller de son corps et demeurer un pur esprit». Ma in pubblico il burbero abitatore di una villa sul lago Lemano intitolata ai suoi amati gatti non confessava quelle debolezze, che erano poi momenti sincerità assoluta. E non si trattava di una calcolata doppiezza. Egli davvero riteneva che in tutti gli uomini, nessuno escluso, albergassero due ordini di pensieri: quelli suscitati dall'umano dover scontare i propri "sentimenti", da un lato, e, dall'altro, i parimenti insopprimibili "interessi" – era questa la rocciosa realtà di quelli che chiamava i "residui" (i "restes" della citazione di poco sopra) che condizionavano con la loro stringente soggettività tutti gli esseri umani. Ma Pareto era, e ci teneva a dimostrarlo, anche e soprattutto uno scienziato sociale, ossia un affidabile osservatore che nel giudicare quanto gli accadeva d'attorno additava il rischio di lasciar troppo libero campo ai "sentimenti propri". In fondo, avvertirne la costante presenza era già non poca cosa.

Al di là dei suoi personali sentimenti che, come abbiamo visto, talvolta erano segnati da una dubbiosa pensosità, di fronte allo spettacolo che la guerra si mise a squadernare sotto gli occhi di tutti non cessò di compiacersi per quanto quelle tali vicende sembrassero confermare alla perfezione le sue analisi e le sue previsioni. Gli uomini, si poteva constatare ancora una volta, agivano in preda a credenze, a miti, a pensieri privi di alcuna logicità. Il conflitto aveva proprio fatto esplodere le «derivazioni», cioè le menzogne interessate, le «logomachie», tutti quei «veli» e quelle «vernici» – così risuonava insistentemente il lessico paretiano – dietro cui le classi dominanti da sempre celavano ciò che altro non era se non la spietata difesa dei propri interessi. Al fondo dell'agire umano se si fosse voluto spingere davvero il proprio sguardo sino alle determinanti più riposte si sarebbe trovato non altro che gli eterni impulsi primordiali scaturiti dalla «lotta vitale», la «universale legge» che i «moderni naturalisti», diceva, avevano additato. Si trattava di una forza primordiale che così come regolava i rapporti tra le specie animali reggeva, attraverso non meno ferrei moti naturali, anche l'«umana società». Se una lontana eco del darwinismo sociale aveva persino lambito Croce, come con un certo stupore abbiamo avvertito, non stupirà quanto più dovesse essere presente in Pareto un naturalistico *struggle for life*.

Ben prima che scoppiasse la guerra, del resto, il pensiero di Pareto si era stabilizzato su alcune coordinate intrise di uno scettico pessimismo che non avrebbe potuto non ravvivarsi di fronte all'immensità dell'«inutile strage». Un senso di disincanto assoluto, esistenziale ancora prima che politico e sociale, si era impadronito del professore che l'età aveva ormai colpito sia nel corpo – e si trattava di quella malattia cardiaca che dopo lunghe sofferenze l'avrebbe portato alla tomba – sia nello spirito, e qui non si può non far menzione delle angustie che lungo tutto l'ultimo ventennio della sua vita gli procurò l'estenuante battaglia legale ingaggiata con la ex moglie, a suo tempo fuggita, supremo *vulnus*, con il cuoco di casa. Dialogando con l'amico Linaker su di un tema alle cui strette verso la fine della propria esperienza ben pochi intellettuali riescono a sfuggire (ed erano le illusioni su di un futuro «sperato migliore» anche da lui coltivate nella lontana stagione

giovanile), avrebbe ripreso e allargato riflessioni in cui già ci siamo imbattuti, pensieri insistenti intessuti intorno al tema della perdita delle illusioni.

5. Ma se quella che abbiamo illustrato era la cornice di fondo, in un certo senso atemporale, entro cui si svilupparono i pensieri di Pareto sulla guerra, a suo avviso il conflitto aveva anche offerto elementi di novità portando alle estreme conseguenze una dinamica storica, che impiantandosi su quei dati per così dire antropologici già si era delineata quando lo scontro militare non era ancora iniziato. Sin da quel tempo egli aveva avvertito il costituirsi di un nuovo pericoloso aggregato sociale che avrebbe ulteriormente ridotto non solo gli spazi di libertà ma anche le risorse messe a disposizione dell'intera collettività. Si trattava di una nuova e più aggressiva oligarchia che si andava vigorosamente affermando anche grazie ai meccanismi economici messi in moto dalla guerra. Il nuovo protagonista della scena sociale europea era dunque una sorta di mostro a due teste, assai simile in un lato e nell'altro delle trincee che dividevano l'Europa, ma che nella parte che alla fine sarebbe risultata vittoriosa avrebbe visto aumentare enormemente il proprio potere; una vigoria politica di fatto divenuta illimitata non più trovando di fronte a sé alcun reale antagonista. Sul futuro delle società si protendeva infatti l'ombra minacciosa di un processo al tempo stesso politico, economico e sociale che stava portando all'ascesa di forze incommensurabilmente potenti scaturite dal sommarsi di forze sociali diverse ma favorite da convergenti meccanismi economico-sociali. L'opera di inedite classi dominanti forgiate nel duro egoismo di ceto e fondate su di un dominio sociale e politico sempre più vasto e pervasivo si sarebbe rivelata ancora più devastante per il bene complessivo delle società di quanto fosse stata l'azione delle vecchie élites. Questo nuovo Leviatano – che, disse nel 1916, regge e reggerà il mondo, qualunque sia l'esito della guerra – prese in Pareto il nome di «plutocrazia demagogica», formula che talvolta si presenta nella variante di «plutocrazia democratica». Non priva, a volte, di confini piuttosto evanescenti, una delle definizioni più comprensive che gli diede nei suoi scritti fu quella di una entità «qui veut la guerre et en profite, qui se compose de deux cathégories de personnes: les ploutocrates qui appartiennent à la bourgeoisie 'capitaliste' et les ouvriers qualifiés qui appartiennent à la classe 'prolétarienne'». Gli uni e gli altri rappresentavano «une faible fraction de la population, ce qui est naturel». Ma i ricchi e le nuove classi in ascesa si erano messi in combutta («acoquinés») riconoscendo nella comune «convoitise» l'unica ragion politica. Da questo, secondo Pareto, mostruoso congiungersi di forze si sarebbe sprigionato un incontenibile e definitivo «squilibrio sociale» che ancora una volta ma più intensamente di quanto fosse sino ad allora accaduto avrebbe piegato gli interessi collettivi all'utile particolare di pochi. Così, la fragilità del sistema politico e sociale che ne sarebbe derivata poneva alcuni paesi d'Europa, e in primo luogo l'Italia, sul piano inclinato di una inevitabile «plutocrazia autoritaria». E dopo la guerra sarebbe stato peggio di prima, crescendo molto «il pasto ai pescecani», diceva prendendo a prestito la notissima ed efficace immagine molto in uso tra i socialisti italiani e, con qualche variazione, anche altrove. In quella endiadi Pareto ravvisava le due forze sociali che nel loro sommarsi più di tutte dovevano essere considerate le mortali nemiche di uno sviluppo equilibrato, quello che avrebbe arrecato beneficio alla maggioranza degli strati sociali. In questa sempre più aggressiva e anzi mostruosa aggregazione egli collocava, da un lato, gli strati più elevati delle società capitalistiche, che erano costituiti dai ceti che dovevano il loro dominio alle ricchezze conseguite in vario modo ma in particolare attraverso le speculazioni (termine che in Pareto ha un significato dai confini piuttosto incerti, occorre precisare, ma nel quale certamente sono da ricomprendere le attività dei grandi proprietari agrari e degli industriali che da tempo godevano dei privilegi assicurati dal protezionismo, un rapporto tra stato e produzione, del resto, che con la guerra si era di fatto enormemente accresciuto). Da un altro lato, ai ceti elevati egli vedeva congiungersi i nuovi strati sociali emergenti, forze vitalmente fresche che prepotentemente salivano dal basso e che nella loro espansiva verginità rappresentavano un fortissimo fattore di ulteriore squilibrio a favore di interessi particolari. Si trattava di una categoria di *homines novi* a cui in un tempo ormai lontano aveva pur guardato con simpatia. Erano quei socialisti che chiamava

«transigenti», espressione con cui parrebbe connotasse i socialisti riformisti, ovvero l'ala moderata del socialismo il cui asse era incentrato sulla nuova classe operaia, ritenuta da Pareto la naturale alleata della plutocrazia. Un tempo, prescindendo dalle pur sempre inaccettabili costruzioni teoriche, egli aveva pure apprezzato molti socialisti in quanto «indomiti», «onesti e generosi», uomini che avevano anche sfidato i cannoni schierati nelle piazze e che spesso, in particolare dopo il '98, erano finiti in carcere per difendere le loro idee. Ma ora, svanite le illusioni e svelati gli inganni, e particolarmente brucianti furono quelli che apparvero a Pareto alla conclusione dell'affare Dreyfus, quelle forze un tempo liberatrici apparivano essersi trasformate nelle colonne portanti dello *status quo* sociale dominato, come sempre, da rapaci minoranze (l'aggettivo "rapace", si deve ricordare, era stato parola tematica del primo primo Pareto socialisteggiante).
Attraverso questa lente di ingrandimento, che a ben vedere può apparire meno bizzarra di quanto possa a prima vista sembrare, trovando riscontro, per esempio, nella nota critica al socialismo ufficiale espressa in quel tempo da Salvemini, Pareto aveva guardato all'evoluzione delle società europee e in particolare di quella francese e di quella italiana, prima ancora che risuonassero i fatali colpi di Sarajevo. Ma quel paradigma interpretativo ancor più gli era sembrato riflettere come in uno specchio la realtà allorché il conflitto era scoppiato protraendosi per quattro anni. Giunto a compimento, con la fine della guerra, l'aggregarsi delle sue componenti costitutive – come aveva chiaramente dimostrato la collaborazione tra industriali e operai nella intensa accelerazione della produzione provocata dalle esigenze belliche –, il «ciclo della plutocrazia democratica» sarebbe entrato nel pieno del suo realizzarsi dando vita a un reggimento della cosa pubblica le cui novità si sarebbero peraltro rivestite delle forme di sempre, e cioè di un uso appena dissimulato della forza, per un verso, e, per un altro, di uno spregiudicato ricorso alla menzogna ideologica grazie alla quale i dominatori si sarebbero assicurati una solida base nei più ampi strati della società.
La guerra perdeva così il connotato di un contrasto assoluto tra due mondi. Il carattere "militarista" della plutocrazia tedesca, sebbene fosse specificità non trascurabile, non ne faceva una realtà qualitativamente diversa rispetto alla «plutocrazia democratica». Da un lato e dall'altro l'impulso profondo, e qui nuovamente Pareto doveva pagare il suo pedaggio al darwinismo sociale, era null'altro che uno *struggle for life.* Non dunque plutocrazie «opposte», ma stati apparentati dall'uso estesissimo degli stessi schemi ideologici di cui la guerra aveva fornito un «arsenale inesauribile». Socialmente, il conflitto stava provocando ancora una volta il trionfo dei *loups* sui *moutons*. E del resto, già nel 1900 egli aveva intravisto nelle accanite lotte tra Dreyfusardi e forze conservatrici, al di là delle rumorosissime contrapposizioni verbali, nient'altro che uno spietato scontro tra *élites* per la conquista del potere (il potere non per questo o quell'adempimento, ma il potere in sé e basta). Alla fine della guerra avrebbe detto nel suo stile di pensiero tipicamente antistoricista: «Il mondo è sempre andato avanti ricoprendo il mondo con le derivazioni».
A guerra conclusa, il quadriennio di massacri sarebbe stato visto dall'economista Pareto anche come una immensa distruzione di ricchezza accompagnata da un accentuarsi sfrenato degli appetiti e dei guadagni di quelle forze plutocratiche che avevano potuto fruire di immense commesse belliche ottenute a prezzi incontrollati. Sul rovescio sociale della medaglia plutocratica, i ceti emergenti della nuova classe operaia sarebbero entrati in una stagione di fortissima tensione sociale, di diminuzione dell'impegno lavorativo e di alti salari in cui si sarebbe messa in mostra la «cupidigia di ricchezza delle nuove moltitudini». Piuttosto sfocata in questa delineazione che tendeva a una estrema semplificazione della realtà rimase la funzione che avrebbe svolto il bolscevismo. Per certi versi, nel panorama che si disegnava nel paradigma paretiano non vi era più molto spazio per aspri conflitti sociali, anche la lotta, avrebbe potuto dire, era un sintomo di libertà che appartenevano ormai al passato. In effetti, cooptate le *élites* emergenti, tacitandole con un boccone di pane, e con molto companatico ideologico e, se tutto ciò non fosse bastato, con il più che tradizionale ricorso alla forza, il bolscevismo rappresentava il *nil est tertium*. Il fatto è che la trama di pensieri di Pareto si era andata costruendo nel tempo ed aveva quindi una naturale difficoltà ad assorbire e collocare in modo coerente gli improvvisi scarti della storia. Così,

certamente Pareto comprese che il bolscevismo avrebbe potuto costituire un fattore di disintegrazione della «plutocrazia demagogica» ma quella vicenda rimase sostanzialmente irrisolta nel pensiero paretiano anche perché quanto era nato in Russia nell'autunno del '17 dovette apparire, nella sua imponenza e radicalità, un fenomeno così nuovo e inatteso che i suoi strumenti concettuali stentavano a mettere a fuoco. Il rapido scorrere della sua vicenda umana, in sostanza, che come abbiamo detto si concluse nel luglio del 1923, gli impedì di apportare i necessari aggiustamenti ai suoi schemi interpretativi, il cui orizzonte storico, peraltro, si estendeva su una scala temporale assai ampia. Da questo punto di vista, la sua teoria della circolazione delle *élites* avrebbe potuto trovare nella storia futura dell'Unione Sovietica più conferme che smentite. In ogni caso, quell'evento rivoluzionario radicale gli apparve come l'estremo impulso verso una dissoluzione anarchica della società quale esito inevitabile di quella «tirannia degli scioperanti» a cui stava assistendo e che gli sembrò essere la più intensa manifestazione della «cupidigia di ricchezze delle nuove moltitudini» (se Pareto non fosse giunto nei pressi del punto terminale della sua esperienza forse le cose di Russia avrebbero potuto fornirgli utili esempi storici per illustrare quella teoria della circolazione delle *élites* che rimase nel complesso dei suoi pensieri più affermata che spiegata, salvo dire che l'irrazionalità intrinseca del terrore rosso che esploso verso la fine degli anni Trenta avrebbe comunque sfidato gli schemi interpretativi che non fornivano strumenti in grado di dare un senso razionalizzante a una patologia del potere come quella – in fondo, si potrà aggiungere, certe forme di totalitarismo, in talune loro manifestazioni, risultano difficilmente esplicabili).
Per intanto egli mantenne ferma una lettura incentrata sull'affermarsi della «plutocrazia demagogica», della cui mostruosa alleanza, a parere di Pareto, avrebbe fatto le spese la stragrande maggioranza della popolazione. Le classi inferiori, ma anche, e qui Pareto parlava di sé, quella media borghesia operosa e risparmiatrice che da sempre aveva pagato il prezzo della politica protezionista, avrebbero perso risorse e presenza sociale. Tutto ciò si sarebbe tradotto in una pauroso «squilibrio sociale». Il venir meno di un equilibrato contemperamento tra le varie parti della società rappresentò lungo tutto l'arco della sua vita la stella polare del suo guardare alla realtà, un punto fermo che nella costellazione del suo pensiero costituiva una insostituibile garanzia per il mantenimento di un sistema sociale accettabile per i più, ossia per il bene complessivo della società. Al di fuori di quell'equilibrio, non vi era che anarchia e cupidigia, non altro, infine, che dissolvimento del tessuto sociale e distruzione di ricchezza, il tutto, come sempre, a vantaggio dei pochi. Anche per Pareto, non era possibile soddisfare impunemente gli interessi particolari sino a dimenticare del tutto «i grandi interessi della collettività». L'intero sistema sarebbe presto tardi crollato e precipitando nel caos si sarebbe provocato lo «sgretolamento dello Stato». La democrazia, in cui in verità Pareto pochissimo credeva, tendeva per sua intrinseca natura a degenerare nell'anarchia, un'idea antica, finendo per distruggere anche la sola parvenza di un sistema politico equilibrato. È «un guaio che una delle classi sociali stravinca», facendo venire meno «ogni opposizione». Paradossale, ma neppure troppo, sarebbe stato che Pareto, come già si è accennato, guardasse con una certa simpatia, almeno nel suo momento aurorale, a quel regime fascista che, con il suo nazionalismo totalitario, se non in tutto certo in molta parte si sarebbe ispirato ai caratteri della «plutocrazia demagogica» tratteggiati da Pareto. Mussolini si sarebbe spesso vantato di essere un discepolo fedele del verbo paretiano, avendone anche ascoltato qualche predicazione nella sua movimentata gioventù svizzera. È dubbio, tuttavia, che l'«eretico di ogni religione», come si era compiaciuto che qualcuno lo chiamasse, avrebbe placato il suo irridente scetticismo sulle sponde del regime messo in piedi dal Duce.

6. Il drammatico 1917, italiano e non, non aveva portato a Pareto né nuovi elementi di comprensione della realtà né, tanto meno, rivelazioni sublimi sui destini dell'umanità. Anche l'ascesa della «plutocrazia demagogica» era parte del moto ritmico della storia, quell'eterno ondeggiare della vicenda umana che nelle sue varie scansioni presentava differenze più apparenti che reali. Non così per Gramsci, per il quale quella data avrebbe dovuto costituire una svolta

epocale, almeno tale fu la sua speranza che il tempo avrebbe variamente modificato con un processo di progressiva erosione. Con un contenuto diverso rispetto a quello presente nella della visione gramsciana, anche per Croce, in verità, la guerra venne a costituire uno spartiacque, o meglio l'ulteriore compiersi di modificazioni profonde nella vita delle società e degli stati, così come negli ideali e nei sentimenti degli uomini. Un processo, questo, che appariva carico di minacciosi esiti, ma che nelle riflessioni svolte dal filosofo negli anni Venti, avrebbe condotto a individuare il *terminus a quo* del più recente periodo storico nel 1870. In questa visione storica grandiosa e tragica del mondo contemporaneo la Grande Guerra era destinata a divenire un momento centrale, anche in quanto premessa e origine dell'ascesa dei regimi totalitari di destra e di sinistra e, poco più avanti, dello scoppio del secondo conflitto mondiale (gli elementi fondamentali di questo importante segmento della visione crociana, e non meno della nostra consapevolezza storica, si trovano già in un suo scritto del 1927 e, in forma più compiuta, in alcune fondamentali pagine della *Storia d'Europa nel secolo XIX*, pubblicata nel 1932).

In questo contesto l'evento di Caporetto ebbe non trascurabili riflessi. Per un verso l'incommensurabile disastro incominciato alle due di notte del 24 ottobre 1917 portò Croce ad assumere un più vibrante atteggiamento patriottico. Non che le riserve sulla pretesa bontà o necessità dell'intervento italiano venissero del tutto cancellate, ma, per il momento almeno, il problema capitale diveniva un altro, la salvezza della patria. E l'emergere di una tale esigenza comportava l'adozione di giudizi taglienti, incompatibili con la distaccata visione coltivata precedentemente da Croce quando aveva raffigurato la guerra come «una religiosa ecatombe» in cui le ragioni dei contendenti si univano e in un certo senso si annullavano, ovvero si legittimavano le une con le altre in quanto prodotto dal farsi della storia. Adesso, dopo la terrificante esperienza delle due-tre settimane dopo Caporetto negli scritti di Croce campeggia una sola parola, un precetto: «Riscossa». La guerra «ora si fa veramente nostra» dichiara il 5 novembre 1917. E quando l'ombra non solo di una sconfitta militare, ma di una conclusiva catastrofe nazionale non era ancora fugata, quando una immensa quantità di materiale era andato perduto, e insieme un'intera armata si era sciolta come neve al sole causando decine di migliaia di morti, centinaia di migliaia di prigionieri e altrettanti soldati sbandati che vagavano senza più capi, anche il filosofo sembra indossare la corazza e, affermata la necessità di agire «come un animo concorde», giunge a prescrivere l'obbligo di pensare e operare «con animo feroce». Nei primi giorni della grande crisi anche il filosofo accede alla comoda vulgata diffusa dal comando militare, secondo cui in quanto era accaduto si configurava «uno sciopero militare», ossia una diserzione collettiva favorita o sollecitata dal diffondersi di uno spirito dissolutore provocato dai sentimenti antipatriottici con cui molti, ma i socialisti in prima fila, avevano contaminato il corpo del paese. Neppure Croce si sottrae a una eziologia del terribile avvenimento di cui la causa maggiore viene attribuita alle «tristi dottrine» che «hanno ingannato alcuni del nostro popolo». Che non si trattasse dell'effetto di subdoli tradimenti fu però presto un riconoscimento comune, cui giunse anche Croce un mese dopo la rotta. In uno scritto che assumeva la forma e la sostanza quasi di un manifesto di riscossa nazionale scolpiva parole cariche di energia sollecitando ad accettare la sventura come se fosse essa anche un mezzo attraverso cui la provvidenza avesse portato a un doloroso ma in fin dei conti benefico «esame di coscienza nazionale» da cui far scaturire il necessario «processo di purificazione».

Non erano, quelle, frasi di circostanza; la *finis Italiae*, come che potesse essere stata rasentata, quella volta fu scongiurata. Tuttavia, il toponimo di uno sperduto villaggio delle Giulie doveva rimanere come un momento rivelativo di tante "illusioni" e di non minori "debolezze" che insidiavano la vita intima della "vecchia Italia". Era questo, in Croce, il doloroso intravvedere un male le cui radici si annidavano in remote profondità la cui natura e consistenza non erano per intanto pienamente avvertibili. Certo, l'Italia aveva resistito e un anno più tardi sarebbero giunti i giorni della resa dei conti con i nemici. Ciò nondimeno, uno dei tratti distintivi che segna gli scritti di Croce nell'ultimo periodo di guerra è proprio rappresentato dalla sensazione che il conflitto avesse fatto emergere la consapevolezza che l'Italia, ma per certi aspetti anche l'Europa intera, si

fosse venuta a trovare nel pieno di un travaglio le cui scaturigini erano lontane e che avrebbe ancora potuto in futuro dare frutti amari. In questo senso si devono leggere le pagine che, in pubblico o in ambito privato, Croce andò vergando negli ultimi mesi di guerra. Particolarmente quando (e non dimentichiamo che ai primi di giugno del '18 la difesa del Piave è ancora sottoposta a pericolose infiltrazioni austriache) gli avvenimenti sembrano ormai preludere a una vittoria, parola che il filosofo Croce sembra a lungo avvertire come quasi impronunciabile.
In quei mesi gli scritti di Croce si aprono a una severa pensosità; pensieri e sentimenti che sembrano nulla concedere alla gioia del felice tanto sofferto *dénouement.* Da quelle carte emerge una tristezza profonda, una invincibile malinconia, come se da quella immensa dissipazione di vite e di cose scaturisse un'ombra che non solo non si sarebbe potuta cancellare, ma dalla quale oscuramente si sentiva che si sarebbero protese nuove minacce. Pagine altissime compone Croce invitando a riflettere «sull'avvenire» alla luce della avvenuta «dissoluzione morale e intellettuale» di quegli anni. «Trarsi in disparte», è questo il sentimento a cui indulge frequentemente in quei mesi; rifugiarsi nella solitudine e nel silenzio «leggere e rileggere i grandi, i poeti veri, gli armoniosi, i rasserenanti». Aggirandosi «nel doloroso e nel tragico», in compagnia in particolare di Shakespeare e di Manzoni, e restringendosi a una «vita con sé stessi» si sarebbe dovuto tentare di capire quanto di immane fosse accaduto, riflettendo su che cosa si potesse mai fare leva per ritrovare la «la socialità di una volta». Ma quel sentimento così vivo nel Croce di altri tempi egli percepiva essere svanito per sempre; a quelle consuetudini ci si era potuti abbandonare nei giorni passati perché quella era vita inconsapevole, ignara di cosa si stesse preparando; ma ora, dopo l'accaduto, essa pareva ormai «frivola e grossolana».
Rattenuta se non fugata «la cupa tristezza» suscitata dai sussulti e dai pericoli ancora incombenti sul greto del Piave, ai primi di luglio del 1918 Croce avrebbe lasciato Napoli alla volta di uno sperduto villaggio delle alpi piemontesi. A Viù, in valle di Lanzo, in vista di nevi e ghiacciai così inconsueti allo sguardo di Croce, si trattenne con la famiglia per oltre quattro mesi. Di lassù avrebbe assistito agli ultimi sussulti della guerra intervallando qualche nota per la «Critica» ad alcune lettere, tra le quali spicca in questo momento uno scambio epistolare con Vittorio Cian – un vecchio conoscente, divenuto con il tempo un impenitente e molesto contraddittore in nome del più accanito e cieco nazionalismo. Alla vigilia dell'armistizio avrebbe confessato a sé stesso che la ormai imminente gioia del cessate il fuoco non avrebbe potuto «pareggiare il dolore dell'anno scorso». Quando finalmente sarebbe scoccata l'ora della cessazione delle ostilità Croce avrebbe composto un brano in cui si sarebbe compendiato il senso profondo della quadriennale esperienza bellica. Nel contempo, tuttavia, sarebbe distintamente emersa allora la percezione, del tutto inconsueta allora, che il travaglio della guerra italiana non fosse ormai del tutto alle spalle. Nelle ombre del domani quell'irrimediabile frattura stava già apprestando nuovi eventi funesti che avrebbero messo a dura prova la fede storicista dello stesso Croce.
Non a caso, esattamente alla conclusione di un'altra guerra, l'8 maggio del 1945 egli riprendeva alla lettera l'espressione usata il 4 novembre 1918. Al termine del secondo olocausto, egli si sarebbe riferito al 25 aprile come alla «festa per la cosiddetta vittoria». Dopo la fine del secondo conflitto, si è scritto, «financo nelle parole questi sentimenti rimandavano a un altro concludersi di conflitto, preludio a disastri senza fine. Venticinque anni prima, quando, raggiunto dalla notizia dell'armistizio di villa Giusti, si era dichiarato "contento" di starsene appartato tra le nevi di un "paesello alpino" dell'amato Piemonte, era giunto a chiedersi con tono sommesso: "Far festa perché?"».[1]

[1] Il brano è citato da P.G. ZUNINO, *La Repubblica e il suo passato*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 367-368.

IL «GIORNALE DI GUERRA E DI PRIGIONIA» DI CARLO EMILIO GADDA

di Mario Pozzi

Giornale di guerra e di prigionia

La letteratura italiana sulla Prima guerra mondiale è vastissima, sia per quanto riguarda il dibattito sull'entrata in guerra sia per i diari o memorie scritti al fronte sia per le narrazioni e riflessioni a cose fatte. Molti scritti sono gonfi di luoghi comuni o di retorica patriottarda o hanno un valore sopra tutto umano o documentario; qui ricordo solo alcune opere in cui l'esperienza della guerra si è decantata in nobile letteratura e in poesia: *Con me e con gli alpini* di Piero Jahier; *Guerra del '15, dal taccuino di un volontario* di Giani Stuparich, *Nostro Purgatorio* di Antonio Baldini e – secondo me – il migliore di tutti *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu. Spero che a tutti siano note queste opere, sulle quali non ho il tempo di soffermarmi.

Io qui parlerò solamente dei diari di guerra di Carlo Emilio Gadda che vanno sotto il nome di *Giornale di guerra e di prigionia,* che è molto noto ma letto per intiero da pochi, anche se – non solo a mio parere – è il più bel diario di quell'infausta guerra. Non è un'opera unitaria, ma si compone di vari quaderni: *Giornale di campagna* (24 agosto 1915-15 febbraio 1916); *Giornale di guerra per l'anno 1916* (4 giugno-26 ottobre 1916); *Diario di guerra per l'anno 1917* (5 ottobre-31 dicembre 1917); *La battaglia dell'Isonzo. Memoriale*; *Diario di prigionia* (1° gennaio-30 aprile 1918); *Diario di prigionia* (2 maggio 1918-4 novembre 1918); *Vita notata. Storia* (18 dicembre 1918-31 dicembre 1919). Salvo il memoriale (scritto comunque a caldo), sono pagine di diario con tutti i pregi e i difetti dell'immediatezza, che – contrariamente a quanto comunemente si crede – per lo più non genera verità e nemmeno alta qualità letteraria. Irreparabilmente perduto è il terzo quaderno relativo al periodo ottobre 1916-ottobre 1917 (*diario di Torino-Carso-Clodig*, che Gadda riteneva «il più prezioso oltre che per notizie per apprezzamenti ecc.» (p. 720) e quello che conteneva «le mie speranze e la mia passione a Torino e sul Carso» (p. 701): rimase nella tenda sul Krasji quando ricevette l'ordine di ritirarsi. Dopo la liberazione ritornò sul monte ma non trovò il prezioso diario (p. 858).

I diari – per l'estrema sincerità dei giudizi su fatti e persone – erano stati concepiti per un uso personale: «erano mie note *interne non* destinate alla pubblicazione: un promemoria *segreto* di quegli anni, di quelle sofferenze, di quel tempo di follia. Semmai avrebbero dovuto servirmi a recuperare qualche immagine del 1917-18 in un lavoro (racconto, romanzo) rielaborato».[2]. Tenne dunque per sé questi diari e soltanto negli anni cinquanta, fra mille dubbi e reticenze, si decise a pubblicarne una parte: dopo alcuni brani usciti in giornali o riviste, nel 1955 tre taccuini vennero pubblicati con il titolo *Giornale di guerra e prigionia* a cura di Alessandro Bonsanti, a cui Gadda aveva affidato il manoscritto. Per intero furono pubblicati solamente nel 1992.[3]

Sul verso della copertina del primo quaderno annotò scrupolosamente: «Acquistai questo quaderno oggi, in Edolo, al Bazar Edolo. 24 agosto 1915. CE Gadda». Sulla copertina scrisse «Gaddus. – 1915». Innanzi tutto precisa la sua posizione militare:

> Il bollettino del Ministero della Guerra del giorno 5 agosto 1915 mi nominava, dietro mia richiesta del 27 marzo u.s., sottotenente nella milizia territoriale, arma di fanteria, con destinazione al 5° Alpini.- Il comando reggimentale di Milano a cui mi presentai il 17 agosto mi destinò al Magazzino di Edolo.- Il 18 sera ero a Edolo, dopo aver prestato il giuramento a Milano.- Presi alloggio all'albergo Derna, dove sono tuttora, e cominciai tosto il servizio, o più

[2] Così Gadda scriveva tanti anni dopo, il 7 novembre 1958, ad Ambrogio Gobbi, affermando fra l'altro di non averli mai riletti. Cito dalle Note al testo di Dante Isella, p. 1105.

[3] Nel quarto volume (*Saggi Giornali Favole e altri scritti* II) dell'edizione delle opere di Gadda diretta da Dante Isella (Milano, Garzanti). Cito dalla seconda edizione (1998) indicando la pagina direttamente nel testo.

> precisamente l'istruzione. Già avevo prestato servizio militare in fanteria, a Parma; dove prestai servizio come soldato semplice nel 1° regg.to Granatieri, dal 13 giugno fino alla nomina (p. 441).

Subito dopo chiarisce:

> Le note che prendo a redigere sono stese addirittura in buona copia, come vien viene, con quei mezzi lessigrafici e grammaticali e stilistici che mi avanzeranno dopo la sveglia antelucana, le istruzioni, le marce, i pasti copiosi, il vino e il caffè. Scrivo sul tavolino incomodo della mia stanza, all'albergo Derna, verso le una e mezza pomeridiana (p. 443).

Farà sempre così, indicando quando, come, dove ha posto l'annotazione sul diario. Fin dalla prima nota si osservano i due elementi che egli intende documentare: le informazioni belliche, puntigliose e quasi maniacali, e gli effetti che la vita militare produce su di lui sia per quanto riguarda le condizioni fisiche sia per quanto riguarda quelle spirituali:

> Sto abbastanza bene di corpo, per quanto il troppo cibo preso ieri alla mensa e l'uso che vi si fa di vino e caffè, a cui io non ho l'abitudine, mi lascino un senso di odiosa sazietà e di intorpidimento intellettuale: ho anche un po' sonno. Quest'aria fresca mi ristora e un po' di raccoglimento mi fa piacere. – Spiritualmente sono seccato dalla mancanza di notizie della famiglia, poiché da quando sono a Edolo, cioè dal 18 corr., non ho ricevuto una riga; dal continuo seccarmi che il capitano fa (e con ragione) perché mi provveda del cinturone di cuoio e del revolver; dalla perdita dei miei guanti, che occorrono all'istruzione, e che difficilmente potrò sostituire. Inoltre uno strano intorpidimento dell'animo mi toglie di godere a pieno della vivissima emozione fantastica e sentimentale che per solito la montagna mi destava, e talora anzi mi lascia indifferente del tutto (p. 443).

L'idea di tenere un diario non era certo originale. Molti ne compilarono nella grande guerra: l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano in una trentina d'anni ha raccolto più di 7000 diari, epistolari, memorie. Quelli di Gadda assomigliano agli altri. Documentano l'attività militare e sopra tutto la propria, ma se ne differenziano perché mirano all'oggettività. Secondo lui niente può essere trascurato; è impossibile valutare sul momento se un fatto o un sentimento è o non è degno di memoria. C'è una sorta di atteggiamento scientifico, un desiderio di ordine e di sistematicità affinché niente sfugga. «In questo libro, scritto tutto di prima mano, anche nei luoghi di bello stile o quasi, – scrive sul finire del secondo diario – sono contenute molte notizie di piccole cose, tanto più importanti in quanto sfuggiranno alla Storia. In questo libro sono sfoghi di rabbia d'un povero soldato italiano, pieno di manchevolezze come uomo, pieno di amarezza per motivi intimi, familiari, patriottici, etnici, ma forse non pessimo come soldato» (p. 650). C'è anche il dramma di un uomo con le sue nevrosi e i suoi problemi personali.

Gadda, la guerra, la famiglia

Il giovane Gadda (era nato a Milano nel 1893) era nazionalista e aveva preso parte alle manifestazioni studentesche contro Giolitti per l'intervento in guerra. Apparteneva a una famiglia borghese, impoverita dalle cattive speculazioni del padre Francesco Ippolito, morto nel 1909, e visse per lo più in un ambiente protetto, anche se soffrì moltissimo per il comportamento di entrambi i genitori: non amava il padre; invece amava ardentemente le madre Adele Lehr che non corrispondeva al suo affetto. Era il primogenito; dopo di lui erano nati Clara (1895) ed Enrico (1896). Nel 1912 aveva conseguito brillantemente la maturità con dieci in italiano, ma la madre lo costrinse a iscriversi alla facoltà di ingegneria presso l'Istituto Tecnico Superiore di Milano (poi Politecnico), per seguirvi gli studi di ingegneria industriale elettrotecnica. Secondo lei era una scelta

obbligata, dati i problemi economici della famiglia. Carlo Emilio si era ribellato ma senza risultati: quella scelta contrastava con i suoi interessi letterari e filosofici.
A spingerlo ad arruolarsi furono gli ideali risorgimentali. Come tanti giovani aspirava a gesti eroici; in lui però non c'era il diffusissimo sentimento nazionalistico. Si arruolò sull'onda di un vitalismo razionale; considerava la guerra una dolorosa necessità, in cui mettere alla prova il proprio senso morale e civile. Voleva combattere per liberare la patria dagli esecrati austriaci e insieme per dimostrare le sue virtù e capacità disconosciute dal padre e dalla madre.
Il *Giornale* è sopra tutto una narrazione di guerra. Non sono abbastanza competente per dire se valga molto in quanto tale, ma autorevoli storici mi assicurano del suo valore. Certamente presenta informazioni copiose e documenti che penso siano importanti per gli studiosi della vita militare, anche se a livello basso perché prima egli operava fuori dalle zone calde e poi, quando vi si trovò, non fu in grado di comprendere il senso degli avvenimenti, per esempio dei continui, faticosissimi spostamenti imposti dai superiori, finché quasi senza accorgersene si trovò nella rotta di Caporetto e venne fatto prigioniero. In prigionia scrisse un memoriale in cui tentò di ricostruire i fatti con grande puntiglio, aiutandosi come sempre con schizzi e mappe, ma non riuscì a capire che cosa fosse accaduto: «Avrei desiderato sapere come si svolgeva l'attacco, a che punto i nemici erano giunti. Ma nulla si vedeva, notizie non ne arrivavano, e colpi di fucile non ne sentii, e nemmeno ne sentirono i miei soldati» (p. 717). E ancora: «Cercavamo con inquietudine il sottostante bosco con lo sguardo, ma la nebbia ci permetteva di scorgere i primi alberi soltanto» (p. 719). Qui non ci sono divagazioni, ma solo la ricostruzione di come il tenente Gadda e i suoi soldati si comportarono prima di trovarsi circondati dai tedeschi. Tutto mira a mostrare che egli si era comportato correttamente, anzi eroicamente, e non aveva alcuna colpa nella rotta, avendo guidato senza lesinare gli sforzi il suo reparto che rimase compatto, perché era riuscito a educarlo alle necessità belliche. Non mi pare una denuncia dell'inefficienza degli alti comandi, se mai della vigliaccheria di tanti militari di ogni ordine e grado. E lascerei stare lo Stendhal della *Certosa di Parma* e Fabrizio del Dongo a Waterloo. Quella di Gadda non è fantasia ma cruda realtà.
Tralascerò le pagine informative sulla vita e attività militare e sulla vita in prigionia, anche se sono scrupolose e probabilmente utili per gli storici, ma non posso abusare della pazienza del lettore.

Gioco e fantasia letteraria

Qualche imbarazzo ha creato il fatto che fin dall'inizio Carlo Emilio si denomini *Gaddus,* cui presto aggiunge «Duca di Sant'Aquila». *Gaddus* a me non sembra proprio dettato dalla volontà di emulare Cesare ma al contrario dal suo irresistibile desiderio di scherzare (macaronico, non c'è bisogno per il momento di scomodare Folengo); e così si spiega anche come mai quel rampollo della borghesia milanese si attribuisse un titolo nobiliare. Gadda stesso nel 1963 a chi in un'intervista gli domandava per qual ragione nei diari di guerra comparisse con il nome di duca di Sant'Aquila, spiegò la cosa come «un gioco, o meglio un sogno fanciullesco», e ricordò che «ducato e contea erano due ciliegi eretti nel vento, strapazzati dalle crude raffiche del tramontano». Come mostra Giancarlo Roscioni nel libro intitolato appunto *Il Duca di Sant'Aquila*[4] si trattava di un soprannome che Gadda aveva scelto ancora adolescente nei giochi con il fratello Enrico e con la sorella Clara: il giardino e i dintorni della casa di campagna erano stati divisi in ducati e marchesati, e Carlo Emilio si era insignorito del Ducato di Sant'Aquila. E si trattava di un gioco complesso per il quale rinvio al libro di Roscioni: basti dire che di questa costruzione fantastica ci sono pervenute notizie perché egli costituì un «Ducale Archivio di Stato di Sant'Aquila», che conservò e ci è pervenuto. Tutto questo fino al 1907. La morte del padre pose fine a questo e altri giochi.
Sembra ed è strano che Gadda abbia firmato un diario impegnativo con il titolo assunto in un gioco dell'adolescenza; strano ma non assurdo, perché egli andò in guerra con lo stesso spirito cavalleresco di quel gioco, cioè con i sogni di gloria d'allora (gioco serio con tanto di archivio di

[4] G.C. ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di G.*, Milano, Mondadori, 1997.

documenti) e con l'idea che la vita militare avrebbe raddrizzato i difetti del suo carattere e insieme avrebbe mostrato che egli non era un figlio difettivo come sembrava alla madre. Credeva anche che la vita non distinguesse serio e faceto con un taglio netto, per cui la guerra – sana dimostrazione di virilità – non escludeva lo scherzo e un po' di allegria, come egli stesso annota, appena letta una lettera allegra di Luigi Semenza, con il quale intratteneva «pazze scritture»:

> La sera ebbi una gradita lettera del mio amico Semenza, allegra come spesso, ma piena del sentimento che ci anima per il nostro paese, e che sottintendiamo o affermiamo a sprazzi nelle nostre pazze scritture. Se un giorno queste lettere dovessero conoscersi, potrebbero sembrar miserabili rispetto al tempo in cui furono scritte: ma in esse si esprimono solo quei sentimenti che la lontananza vieta di altrimenti manifestare, solo quelle sciocchezze che allegrano talora la nostra antica conversazione; non è tutta la nostra vita, tutto il nostro animo che vi si contiene: la parte migliore dei nostri sentimenti vi è quasi estranea, come se adombrasse di venir tratta ad accompagnare cose meno alte (p. 448).

C'erano dunque momenti in cui l'animo di Gadda si rasserenava nello scherzo, nella fantasia, nell'invenzione letteraria. Ben lo si vede in questa annotazione del 2 settembre 1915:

> *Hodie* quel vecchio Gaddus e Duca di Sant'Aquila arrancò du' ore per via sulle spallacce del monte Faetto, uno scioccolone verde per castani, prati, e conifere, come dicono i botanici, e io lo dico perché di lontano guerciamente non distinsi se larici o se abeti vedessi. Ahi che le rupi dure e belle del corno Baitone si celavano nelle nubi, forse per ira della non giusta preferenza data ai rosolacci. Ma è destino che chi vuole non possa, e chi può non voglia. Ora, questo Gaddus amerebbe adunghiare questo Baitone, ma gli è come carne di porco, a volerla mangiare di venerdì: Moisè ti strapazza. Ora, questo è il venerdì, perché è il tempo delle mortificazioni, e Baitone è porco, perché piace, e il generale Cavaciocchi, buon bestione, è Moisè, perché non vuole. E il Gaddus è il pio credente nella legge, e nella sua continova sanzione. Per che detto Duca seguitò per prati e boschive forre la sua buona mandra, che lungo la costa cantò nel silenzio della valle. Cantò la canzone dell'alpino che torna, poi che chi non torna né pure avanza fiato a cantare, e che gli è chiesto come s'è cambiato in viso dell'antico colore: è stato il sole del Tonale che mi ha cambià il colore, rispose l'alpino: e la sua ragazza si contenta. La canzone tristemente si perdeva nella valle, così nebulosa, come s'io l'avessi creata a mia posta, e con il mio immaginare pensavo che per la detta valle risonasse religiosamente un alto corale, frammezzato di scherzi a séguito di voci in saltetti, a vicende amebee, a danze goffe d'orsi umani ubriachi che si rifanno nell'acquavita dell'umidore autunnale: l'uno grassotto e vecchiotto ballonzola nel prato, nel mezzo la cerchia del coro, e si lagna saltando che dolgongli naso e pancione e piedi, da tanta e tanto fredda è la bruma: l'altro è giovine e gli ridacchia, avanzando e indietreggiando, sul viso, fin che lo prende poi pel nasazzo e, con dondolio del faccione, glie lo spreme per far caldo: e quello piange e frigna, mentre il coro rincalza per saltetti, e l'altro dondola e spreme. Fin che tragicamente lo scherzo cessa per un romore subitaneo: è il rimbombo lontano della cannonata. E con questo l'onda corale s'accende, improvvisa e totale, come se il vento si levasse d'un tratto nel più forte e generale suo modo: passa per il dolore e il compianto, con pause di sgomento e rincalzi d'angoscia, e si fonde nell'ira, e si perde. Ecco la solitudine delle pareti rupestri, il vano sotto le torri, la nebbia che sale dal profondo come fumo d'una valle senza suolo, il silenzio in cui è lasciato il monte dallo sparire dell'uomo. – Questo fu l'immaginare del detto Gaddus, ma il monte era buono e rotondo, con spalle di prati e barbe di castagneti. Sulla più dolce e bassa delle propagini sue si ammucchiano le grigie case di petrame, e in mezzo è il castello mal ridipinto con la torre ancor selvaggia, non guasta da cache di pittori a mèstoli. – Nel detto castello è il trattore con vino; formaggi; e costole di manzo, ch'era stanco d'imbizzirsi al novilunio: e le sue corna mulesche finirono male, di quest'asino, come quelle di molti manzi ribaldi (pp. 452-453).

È un pagina complessa per lingua, stile e invenzione. Qui c'è già molto del futuro Gadda; di pagine simili però non se ne trovano molte nei quaderni,[5] perché sul suo spirito giocoso prese il sopravvento l'irritazione per una vita militare che non era proprio quella che egli aveva sognato e anche perché nessuno dei suoi compagni somigliava all'amico Semenza.
È costante invece – nella vita di caserma e poi in quella di prigionia – il desiderio di scrivere, studiare, usare l'intelletto: «Desidererei dedicare qualche ora all'attività intellettuale, ma non ho libri, non ho nulla; vorrei studiare il tedesco. Anche mi venne l'idea di principiare la trama e lo sviluppo ideologico di un romanzo che rumino da tempo, ma la mancanza di ore libere, e sopratutto la scarsa eccitabilità emotiva del mio spirito in questi giorni, mi consiglia a rimandare» (p. 459). Più tardi scrive che nonostante lo «spegnimento delle mie velleità d'azione nella santa guerra, e questa paralisi, cerco di far qualche cosa. Vorrei studiare il tedesco: ma da Torino ho mandato a casa i libri: appena potrò ne comprerò a Vicenza. Mi metto ora ad abbozzare una specie di romanzo, dove vorrei fermare alcune visioni antiche del mio animo: ma non ne farò nulla» (p. 571). Invece aveva cominciato a lavorarci: «Questi giorni furono pieni di sonnolenza e di malumore: non proseguii, perché distratto dal viaggio e dal cambiamento di destinazione, a lavorare intorno lo schema del romanzo» (p. 580).
Legge anche libri che alimentano il suo stato d'animo:

> Dopo colazione dormicchiai e lessi; un po' di crisi d'animo, d'abbattimento, di tedio. Al quale stato conferì la terminata lettura del romanzo di E. Zola: *La joie de vivre*, in una discreta traduzione italiana edita da Salani di Firenze e intitolata *Voluttà della vita*. - Questo romanzo, che descrive le miserie di un abulico sognatore, è, in parte, la storia de' miei dolori: le descrizioni terribili della fine del libro agghiacciano l'anima (pp. 622-623).

E anche «un po' di Leopardi e di *Eneide*» e scrive «alcuni versi, come gioco di pazienza, senza alcuna inspirazione» (p. 673). A Rastatt abbozza il romanzo *Retica*,[6] ma nei diari ricorda solamente che vi compose un'ottava (p. 675).
Gadda allora pencolava «tra la matematica e il lavoro morale e letterario». E si chiedeva: «Quale sarà il futuro della mia intelligenza e del mio lavoro? Forse nullo. Se avessi una decisa avversione per la matematica, sarei un uomo felice: mi getterei freneticamente sul lavoro filosofico e letterario: ma tanto mi piace la matematica, e la meccanica razionale, e la fisica, e tanto più là dove più si elabora e si raffina l'analisi» (p. 793). E in effetti fin d'allora mostrò grandi capacità di risolvere problemi tecnici militari, specialmente quando si trattò di stabilire basi in luoghi scoscesi ad alta quota, collocare mitragliatrici e altre armi e costruire ricoveri per soldati e graduati. Ma più che la

[5] Gli si può solo accostare questo passo: «Asineria N.° 2: Fra le ondulazioni dolcissime dell'Altipiano, vestite del folto pratìle, il trillo dell'allodola nell'estate è segnato da una nota di apprensione paurosa: un bizzarro spaventapasseri fa venir l'itterizia alle povere creature, avvezze al deserto silenzio della vegetazione. Esse lo credono un mostro giallo e maligno, che guarda l'universo con l'occhio dell'augurio funebre: ma egli non è che il vecchio e bravo capitano, a cui il Ministero ha tardato la promozione, a cui la guerra ha cosparso di peli e di sudiciume la faccia, ha impolverato le scarpe e bisunto il vestito. Come un palo sgangherato egli sorge dal verde, le tasche rigonfie di carte e di oggetti di prima necessità, gli abiti d'un color frusto e pieni di ogni sorta di pataffie [macchie], la giacca corsa da funicelle che reggono il cannocchiale e il fischietto e la borsa, la cravatta sollevata nel collo, la faccia malata e stanca. Guarda con tristezza la montagna da cui sgorga la rabbia nemica, porta senza gioia la medaglia della campagna coloniale, aspetta senza desiderio la colazione. Mentre le granate fischiano paurosamente egli è ritto nel prato, calmo perché ha fatto quanto poteva per riparare i suoi soldati, e pensa all'ardua prova che il decadere della vita gli serba, dopo tutti i disinganni e le amarezze di questa. Io vedo che la sua cravatta si sposta sempre più verso l'alto dell'esile collo, lasciando nudo il pomo d'Adamo, e mostrandosi anche più sudicia di quello che credevo: ascolto alcune sue osservazioni molto sensate, che egli pronuncia con qualche spruzzo di saliva dalla bocca stanca, e mi allontano per non intenerirmi, perché il dar corso a sentimenti troppo affettuosi non è da soldato. Egli mi guarda mentre m'allontano con una faccia che dice: -Te ne vai perché t'ho annoiato?» (pp. 561-562).
[6] Cfr. P. ITALIA, *Agli albori del romanzo gaddiano: primi appunti su "Retica"*, in *Le lingue di Gadda.* Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993, a cura di M.A. TERZOLI, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 179-202; EAD., *Le carte di "Retica"*, «I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 2 (2003), pp. 295-321.

pratica gli piaceva la teoria. Non stupisce dunque che il 17 dicembre 1915 a Ponte di Legno egli annotasse la dimostrazione empirica del «problema della trisezione dell'angolo» (pp. 507-510) ed enunciasse il teorema del Gaddus:

> Due circonferenze di eguale raggio si seghino: esiste nell'una un punto Ω allineato con un'intersezione e con il centro dell'altra circonferenza; il raggio corrispondente al punto diametralmente opposto a questo e la retta dei centri determinano un angolo la cui terza parte è definita dalla retta stessa e dall'allineamento sopra descritto (p. 510).

Era un problema a cui pensava già ai tempi del Liceo: «Il problema della trisezione, mia vecchia idea fissa, da vero scemo, mi appassionò ancora: tuttavia mi servì a passare qualche ora non grama» (p. 515).

Sentimenti estetici

Gadda, quando meno te l'aspetti trova qualcosa che suscita il suo sentimento estetico. Incapace di comprendere la ragione degli avvenimenti, descrive le cose con minuziosità e, descrivendole, talora le trasforma in fantasie letterarie. Lui stesso rifletteva su queste sue polarità il 15 maggio 1918 a Cellelager (Block C. Baracca 15. Camera B):

> Le stazioni del Calvario continuano con molte cadute, pochi risollevamenti e parecchi strascinamenti. Mi risollevo nel ricevere i pacchi, oltre che per il grande conforto materiale che mi recano, perché soccorrono al mio stato di inquietudine nei riguardi della fame e perché mi dicono ch'io sono amato e ricordato, troppo amato e troppo ricordato. A questo proposito, penso a mia madre sola e lontana, a mia sorella sola e povera e lottante contro una vita durissima senza conforti, alla mia patria lacerata. E le une mi mandano e l'altra mi lascia mandare di che vivere, di che nutrirmi con lor sacrificio, io, che sono inutile come un cadavere. Povera e cara sorella, povera mamma! Quale peso fui nella famiglia, quale tristo germoglio della buona piantata! E ancora devo gravare su voi; e prigioniero ed inutile, devo gravare sul mio paese così duramente provato. Altre volte mi risollevo, per improvvisi, rapidissimi bagliori di forza: sono le luci fittizie d'un lume tra nebbie recate dal vento.

E per chiarire quali siano questi bagliori di forza o luci fittizie, racconta questa fantasia che talora lo fa quasi smemorare:

> Qualche sogno di migliore, di più alta vita personale e comune; qualche improvvisazione fantastica sul solito tema: io comandante d'un reparto di bravi alpini, circondato di bravi ufficiali: ci prepariamo con amore, con diligenza, con intelligenza, come tedeschi e meglio: e poi partiamo per il fronte. Il battaglione sognato si chiama Battaglione Retico. Allora percorro a gran passi i viali sabbiosi, consumando malamente le mie rotte scarpe o le mie deboli pantofole. La violenza frenetica dell'immaginare mi porta all'eccitazione fisica della marcia forzata. I compagni mi fermano, mi annoiano: «dove vai?», «a che pensi?», o mi dileggiano: «uno, due; uno, due». «Penso al Sacramento», è la risposta (pp. 783-784).

E prosegue: «Questo tema mi fa passare dei momenti tra i migliori della mia orribile vita, condannata ad essere una vita irreale: ed è una fonte inesauribile di godimento fantastico» (pp. 783-784).
Gadda era molto sensibile al bello e nell'agosto del 1918 compose in nove giorni, nel Campo di Celle, la prima prosa narrativa, la *Passeggiata autunnale*. Lo incantava sopra tutto la bellezza della natura e in particolar modo degli alberi.

La vita militare

Il ventiduenne Gadda, per la prima volta fuori dall'ambiente oppressivo ma protettivo della famiglia, ha un impatto tutto compreso positivo con il mondo delle armi. Ci sono le piccole noie, inevitabili in un luogo di addestramento ma nel complesso la sua condizione psicologica è lucida. Descrive i luoghi e analizza tutti quelli che incontra e innanzi tutto sé stesso: emette giudizi sensati, mostra di saper interpretare i fatti e di conoscere a fondo i compiti dell'esercito e dei combattenti. Ma la vita militare che incontra non è proprio quella che aveva immaginato. Egli pensava che fosse impregnata da un sentito patriottismo foriero di gesti eroici. Vede che invece dell'ordine e della disciplina vi prevalgono il disordine, l'approssimazione, la furbizia, la cialtroneria. Si accorge del menefreghismo dei soldati, sempre pronti a darsi ammalati:

> *Avvenimento caratteristico* è la continua dipartita, dal nostro reparto, di malati che entrano all'ospedale. Tutti poi piagnucolano artriti, dolori, indigestioni, ecc.: alcuni a ragione, altri schifosamente, per fifa. Questo mi fa venire una rabbia convulsa, e diminuisce in me la stima per i miei soldati, a cui sento che non sono legato da vero affetto, perché i fifoni e gli impostori mi fanno rabbia (p. 566).
> Tentarono pure di imboscarsi per aritmia cardiaca o altre frottole i soldati Crescini e Cattaneo. Lumini, il mio attendente, accusa varicocele: l'ho raccomandato al medico, perché voglio liberarmi di questa gente. Povera Italia! Ci vuole la mia dose di idealismo, di pazienza, di speranza, di fede inalterabile, per tirare avanti fra tante delusioni e amarezze (p. 567).

Lui cerca di darsi una disciplina interiore rigorosa e di osservare le regole, buone e meno buone, che regolano quel mondo. Ma lo irrita la bassezza intellettuale e morale di coloro a cui sono affidati ruoli di responsabilità, e questo gli provoca depressione, indignazione, risentimento, e insieme partecipazione ai dolori di quanti debbono sopportare i disagi derivati dall'irrazionalità dei comandi. Tuttavia, avendo avuto un'educazione borghese, talora si lamenta per i formalismi inutili, ma più di frequente è lui ad arrabbiarsi se qualcuno non rispetta rigorosamente l'etichetta militare. Appare come un ufficiale modello, lodato dai superiori per disciplina, ordine, capacità intellettuali e pratiche; un patriota preoccupato del buon funzionamento delle cose, pieno di buoni e validi principi. Un po' irascibile e suscettibile, perché ha una preparazione civile e culturale superiore ai suoi colleghi e ai suoi superiori.
Gadda analizza tutti quelli che gli stanno intorno da ogni punto di vista e ne trae giudizi spesso molto aspri. Lo stesso fa con sé stesso in maniera talora spietata e quasi patologica. Il 30 novembre 1915 scrive che riapparvero nella sua mente «alcuni fatti che la contrassegnarono già in un lungo passato; alcune immagini di tristezza, di dolore, di sgomento, ripetute anche nel sonno; rievocazioni di sventure familiari; ripetizione d'una tendenza pessimistica così nel considerare certi fenomeni storici che interessano profondamente la vicenda delle mie sensazioni, il meccanismo della mia sensibilità, come nel guardare avanti nella vita, al divenire mio e dei miei cari». Crede però che non lo abbandonerà «la divina speranza d'una vita nazionale più pura e più alta e forse più serena», che «la fiducia in un miglioramento delle mie forze» continuerà «a conferirmi quel po' di baldanza che è necessario a un miserabile per tirare avanti.

> Miserabile io credo sopratutto di essere per l'eccessiva, (congenita e continua) capacità del sentire, la quale implica uno incorreggibile squilibrio fra la realtà empirica e l'apprezzamento che il mio essere ne fa in relazione con le necessità della sua esistenza; implica la sufficienza nel comprendere ma l'insufficienza nell'agire, oltre che nel volere. Troppo gli aspetti non sereni dell'ambiente si stampano nel mio animo agghiacciandolo d'uno sgomento insuperabile e togliendogli la facoltà della reazione. Intendo per aspetti non sereni tutte le circostanze di insufficienza o di malvolere della società in cui vivo, massime della mia gente; e degli uomini fra cui opero: amici, colleghi, ecc., tutte le insufficienze mie; e le durezze provate (p. 503).

Sono autoanalisi spesso acute che gli fanno scoprire in sé stati d'animo e condizioni spirituali simili a quelle che incontrava nella letteratura contemporanea:

> Delle orribili crisi di spirito fecero di me, ieri e l'altro ieri, un insieme di tristezza di sgomento e di malessere sostanziati in persona: non ostante la compagnia dello Stefano passai ieri delle ore nere, nelle quali mi pareva che il mio animo fosse incapace di esistere e andasse avanti per conto suo, come una gamba è staccata dal corpo. Eppure il motivo di queste crisi è talora futile: un disappunto, una debolezza, causata da notizie gialle, nella vicenda de' miei pensieri, il disordine della mia camera o il ricordo d'un male sofferto, prendono a sovvertire la tranquillità del mio animo: e la mancanza d'una pronta reazione volitiva permette che tutto si intorbidi (p. 512).

Come si vede, si rende ben conto che le fonti delle sue crisi spirituali sono per lo più futili. Come sempre Gadda onestamente, mentre rimprovera gli altri, dichiara i propri difetti.
A volte invece le cause sono più serie e determinate dalla «spaventosa tragedia» in cui si trova:

> della tragedia comune, politica ed etnica, della tragedia morale in cui hanno dato del capo le mattane degli uomini, io ho partecipato intensamente. Il periodo della preparazione è stato da me vissuto come un seguito di angosce, di ansie, di speranze: il periodo di guerra, pur non avendomi ancor visto al fuoco, mi ha continuamente lasciato nella tensione d'animo del combattente: la vicenda è stata seguita con passione, cioè con spasimo, con entusiasmo, con sofferenza secondo i casi. [...]. Adesso sento che non potrei più tardare, per nessun motivo, ad accorrere dove realmente si fa la guerra: perciò spero che, appena finito il corso e terminata la breve licenza, io sia destinato a un reparto che combatte (p. 516).

Insomma non riesce a trovare che radi momenti di serenità:

> alle ragioni permanenti della mia tristezza, latente sotto le attività consuete del cervello, si uniscono quelle fittizie, concernenti la nostra situazione militare. La preoccupazione patriottica, etnica e politica, vela come di un colore di desolazione l'aspetto della mia patria divina, della serena mia gente: nelle vie non vedo le torri, i palazzi, la gente, ma il loro pericolo; verso i monti guardo quasi con rincrescimento e paura, come all'origine d'una tempesta insostenibile [...]. Il pensiero della mia famiglia e un po' anche quello del mio pericolo mi angustiano; ciò non ostante la volontà è fermissima, la ragione fermissima, nel decidere che è doverosa la mia presenza alla fronte.- Spero che il mio sistema nervoso, viziato congenitamente da una sensitività morbile, sostenga, grazie allo sforzo cosciente dell'animo, l'orrore della guerra, che ancora e sempre e non per ostinazione polemica e non per indifferenza di «imboscato» io credo necessaria e santa. E crederò questo con la ragione anche se pallido e contraffatto e fuori di sé e stremato dall'emozione e incapace di parlare e lurido e angosciato, affamato e assetato e pieno di sonno, ne invocherò la cessazione per debolezza, per stanchezza (p. 533).

Questo carattere instabile secondo lui è il prodotto delle violente emozioni da cui fu contristata la sua infanzia e che si erano tradotte in «una forma patologica del cuore, di origine nervosa» (p. 547). Ecco, per esempio, come si autoanalizza il 25 giugno 1916: «Mie condizioni fisiche: buone: sonno e appetito regolari: un po' di fiacchezza derivata dal caldo: tengo una soffocante camicia di flanella perché la notte ho freddo: e gli abiti di lana spessa mi hanno sempre dato fastidio.- Mie condizioni spirituali dei giorni scorsi: (fonte e motivazioni interne): ottime: serenità, coraggio, calma perfetta: le fucilate mi lasciano ormai impassibile» (pp. 547-548). Ma le "fonti esterne" non lo aiutano: «un po' di scoraggiamento allo spettacolo d'indolenza dei nostri soldati, al loro chiacchierio, ai loro brontolamenti: un po' di rabbia folle contro i nostri comandi, per le solite ragioni: massime due: la loro poca abilità nel sistemare i collegamenti tra i settori delle diverse unità reggimentali (nessun collegamento telefonico se non per il tramite del comando di Brigata): la loro assenza dalla fronte: (però i comandi reggimentali sono in primissima linea, si può dire in trincea)» (p. 548).

Nessuno aveva una sensibilità acuta come la sua; pertanto preferiva evitare i colleghi: «una grande tristezza mi domina, e nulla vale a scuoterla: l'isolamento spirituale, (poiché nessuno dei miei colleghi è persona con cui possa interamente affiatarmi), la non perfetta calma de' miei nervi, la non perfetta vicenda de' miei giorni, alternati di riposo annoiato e di fatica, di notizie discrete e di cattive, sono la causa principale del mio stato: poi la lontananza dalla famiglia comincia a farsi sentire» (p. 454). Si sentiva isolato: «Uno dei principali motivi del presente sconforto, è la mancanza non penso d'un amico, ma anche d'una persona che io possa amichevolmente trattare. Tutti sono qui duri, immusoniti, orribilmente egoisti, pronti al cattivo scherzo, alla mala parola, al litigio. Pochi stimo veramente, ma anche quei pochi senz'affetto e senza simpatia» (p. 486).
Alcuni suoi compagni lo bersagliano con scherzi che egli non gradisce ma sopporta, e così a tavola le burle continuano. Allora egli si alza e se ne va. Capisce di essere intollerante e attribuisce questo suo stato d'animo a una differenza di carattere e sopra tutto al fatto che i suoi allegri persecutori non sanno fermare lo scherzo là dove dovrebbero ragionevolmente finirlo. Sopra tutto due – Adolfo Trinchero e "l'anarchico tolstoiano" Marchini che sono presuntuosi e irritanti. Il primo, «viaggiatore di commercio e *sportmann*, che pronuncia Wagner all'italiana, come Agnese, è un carattere duro, che ha dei momenti soltanto di scarsa affabilità o meglio di buon umore: duro coi soldati, coi colleghi: desideroso di coglier la gente in fallo: tirchio nel suo meschino giudizio, tanto da giudicar strisciante la mia condotta perché saluto con deferenza i superiori, dei quali, fuori servizio, mi infischio altamente. Insomma vi è in lui del cattivo, pur corretto dall'educazione: per contro mi pare un uomo onesto, e pieno d'amor proprio» (p. 455). Più scocciante l'anarchico tolstoiano, che crede di essere uno «spirito libero e fine» e in realtà è «superficiale nel giudizio e pieno di idee secche: exempla: solo la musica tedesca e russa è bella; il Manzoni è un rifrittore di roba vecchia e io sono un bamboccio ripetitore di lezioni scolastiche perché mi son permesso citarlo fra i grandi milanesi; del resto queste affermazioni mi sono state fatte incidentalmente, perché io non discuto mai, massime di ciò che m'è più sacro» (p. 455).
Gadda ha l'impressione che della sua levatura intellettuale si siano fatta quest'idea: «minchione, perché non parlo e qualche volta faccio delle domande ingenue, (per vedere come rimangono gli altri) e perché accetto troppo gli scherzi, per pigrizia e anche per non provocare bizze e malumori, il che reputo un dovere [...]. Si sentono dire poi certe castronerie, e si voltano a me per intontirmi; e io dico: ah? quando mi parlano, in generale sempre perché i particolari sono spinosi, di poeti, di questi o di questi altri» (p. 455). E contesta le opinioni di Marchini con osservazioni molto sensate, che colpiscono non solo lui ma tanti pseudo intellettuali del tempo:

> Quanto è lontano, questo spirito libero che ha voluto la guerra per schiacciare in *aeternum* il militarismo tedesco, quanto è lontano dalla sapienza e dal metodo dell'analisi, di cui il Manzoni è insigne maestro e profondo esemplificatore, che soli ci porgeranno il modo di correggere, di districare, di lenire con spirito equanime e con acutezza di vedute pratiche ed etiche i mali presenti degli uomini! Non con le scaldane, con l'enfasi, con la libertà o con la tirannia, con le ciarle, con gli egoismi, col litigare per una pera, col maltrattare il servitore di mensa perché i tuoi colleghi ti hanno poco avanzato di arrosto, si guariscono i mali del mondo: ma con la disciplina costante dell'umanità e della bontà praticate. E poi non occorre tanta letteratura! (p. 456).

Sulle pseudo idee di costui torna poco più avanti:

> Il buon Marchini che io battezzai anarchico tolstoiano per dire spirito libero e stravagante, dice di essere individualista, di non voler adattarsi all'idea dei più, di aver in ripugnanza le guerre, ecc. ecc. Fin qui, benone. Ma quando gli chiesi se egli creda che una persona assalita debba difendersi, mi rispose che sì; quando gli chiesi se la Francia, se la Russia avevano il diritto di lottare o dovevano darsi mani e piedi legate alla Germania, mi rispose che dovevan lottare. E allora solo l'Italia che io credo minacciata nella sua stessa esistenza dal dilagare del Germanesimo strapotente, doveva lasciarsi fregare? E poi Marchini si dice Mazziniano. Basta: andò poi a

> finire sulla iniquità dei tributi, cosa giusta giustissima ma che non c'entrava, e sul fatto che per lui vale solo e sopra tutto la sua persona, la sua vita; si proclamò individualista, seguace dell'idea teosofica (a proposito di Trento e Trieste) e negatore di ogni cooperazione, di ogni idea comune. Per lui, è proibito avere un'idea in cinquanta: ciascun uomo deve avere delle idee diverse da tutti gli altri. Se io credo nel teorema di L'Hospital, nessun altro deve crederci, se no è un caprone, una bestia, un seguace pedissequo delle idee altrui. Poi si disse spiritualista, negatore del principio scientifico ecc. ecc. (pp. 481-482).

Gadda si arrabbia per «quel dilagare di idee stravaganti, di paradossi vestiti da filosofemi.

> A me non ripugnano le idee nuove, anche a prima vista strane, le osservazioni acute, scottanti, pungenti perché vere: ma certa boba da figlio di armatore genovese, avaro come pochi lo sono che non ho mai visto comprare un vermouth od offrire una sigaretta a un compagno! Cosa c'entra l'idea teosofica (una delle più vituperose sciocchezze di quest'epoca di decadimento e di scompiglio; che mi ricorda, per la quantità e l'intruglio dei diversi sistemi, la decadenza spirituale greco-romana) a proposito di Trento e Trieste? C'entra per giustificare la poca voglia di andare al fronte, il timore di morire.- Io sono addolorato, costernato di veder tanta cattiva ideologia e così poco spirito di sacrificio: ma mi risponde l'individualista che il sacrificio non è ammesso dal suo sistema morale. Eppure *l'indegnità morale* da un lato (ladri, egoisti, poltroni, indolenti, incapaci) e *l'errore ideologico* (derivato sopratutto da ignoranza e da mancanza di metodo) sono tra le cause principi della nostra presente miseria (p. 482).

Si sente come l'esule Dante in una "compagnia malvagia e scempia". Lui invece vuol essere un buon ufficiale e, per così dire, ogni giorno si fa l'esame di coscienza in proposito. Per esempio, rimasto solo ufficiale del reparto si propone di fare del suo meglio «per adempiere al difficile dovere, nel senso scrupoloso della parola». Ma avverte delle «difficoltà», che non sono esterne, ma interne alla sua persona: «consistono nella mia timidità, nella mia debolezza d'animo, nella mancanza d'autorità su questa masnada di vecchioni sbilenchi e di giovani pelandroni. Se io fossi un uomo autoritario, [...] sarebbe il pane per i miei denti, questa mia presente posizione: ma io sono un po' il vaso di terracotta che viaggia coi vasi di ferro» (594-595).
Ritorna sullo stesso tema più avanti. «Non mi mancano certo – scrive – le doti intellettuali d'un ufficiale: preparazione tecnica, spirito di fervente disciplina (i giudizî poco benevoli verso i superiori sono *chiusi* in questo diario come in una tomba) ecc.; ma mi manca l'autorità nell'enunciare i miei giudizî e nel farli accettare alle menti primitive di questi uomini, appunto perché l'abito critico m'ha avvezzo a non affermare mai nulla con certezza assoluta: e invece per parlare a costoro occorre precisamente la sicurezza di parola dell'auto-adoratore». Gli mancavano l'energia, la severità, la sicurezza di sé stesso,

> proprie dell'uomo che non pensa troppo, che non si macera con mille considerazioni, che non pondera i suoi atti col bilancino, ma che agisce, agisce, agisce, a furia di spontaneità e di estrinsecazione volitiva naturalmente eseguita. I miei atti sono sottoposti al controllo impacciante della mia sensibilità morale e civile, nazionale ed etnica, sociale ed umana. Occorre invece sacrificare certe convinzioni e certe abitudini dello spirito, adattarsi all'ambiente, parificare le proprie armi a quelle dell'avversario (l'avversario sarebbe qui il soldato che devo domare e condurre), livellare le manifestazioni della propria entità psicologica a quelle dei compagni, degli uomini con cui si deve convivere. Bisogna tagliar corto con certe finezze, lavorar di grosso con certe teste (pp. 631-632).

E riflette seriamente sull'amore:

> per fare all'amore nel senso elevato della parola, come vorrei fare con una fidanzata, occorrono oltre a pregi fisici ed esterni, come bellezza, eleganza, ecc., occorrono una voglia di vivere e di godere che io non ho, perché le amarezze e gli sconforti patiti, la visione delle quotidiane

> difficoltà, me l'hanno tolta. La lotta che io ho combattuto nella vita è stata terribile, spossante; è stata atroce per la superiorità del nemico, che scherniva i miei sforzi. Io ci ho lasciato l'anima e ormai non sono che un vegetale. Il nemico atroce e cane si chiama *sensibilità*, *eccitabilità*; l'eccitabilità cerebrale, del pensiero indagatore che immagina le sofferenze future, le lotte future: la sensibilità morbosa che atterrisce ad ogni ostacolo, ad ogni prova. Veramente le prove sostenute nella mia infanzia sono state tali, per circostanze famigliari, da scuotere qualunque sistema nervoso: figuriamoci il mio, il mio di me, che avevo paura a salutar per la via un mio compagno di scuola o la mia maestra, che immelanconivo e impaurivo all'avvicinarsi della sera! (p. 629).

«Il mio spirito – scrive – è uno strumento d'una sensibilità morbosa e lontana: direi che esso possiede doti speciali per la previsione di certi fatti e l'intuizione di certe qualità delli uomini e degli enti, a distanza, senza averli conosciuti né avvicinati: è un organismo procul sentiens» (p. 500). Comincia dunque a pensare che la sua esagerata sensibilità sia un positivo strumento di conoscenza, anche se produce sofferenza.
Potrei continuare a lungo nelle citazioni, ma la ragione fondamentale dei suoi cupi stati d'animo deriva dal fatto che la vita militare gli pare una noiosa *routine,* in cui non succede niente di rilevante, niente in cui possa mostrare il proprio valore. La guerra è lontana; l'idea che se n'era fatto non prevedeva lunghi periodi di inattività o di operazioni quasi burocratiche, ma coraggio, dedizione, impegno senza limiti e senza personalismi.
Contrariamente a quanto è spesso affermato non resta estraneo al mondo militare, anzi vi entra dentro con decisione, anche se si lamenta perché troppo spesso incontra comportamenti irrazionali o interessi personali. E non è nemmeno un ambiente squallido, perché – come vedremo – ci sono delle persone coraggiose, degli eroi. Sopra tutto gli pesa la lunga inazione prima di essere mandato al fronte: questa per lui è una tortura, aggravata dalla "morbosa sensibilità" di una intelligenza analitica sempre oscillante fra "nevrastenia" e "apatia".
Il tran tran quotidiano lo deprime:

> Orribile noia e stufaggine, mescolata d'abbattimento per le cattive notizie balcaniche, per la solitudine e per sapere mio fratello al fronte (se non è stato fermato a Brescia). Cretinismo generale alla mensa: torpore collettivo. Ancora da quel puttano de dio che comanda il Reggimento non è venuta alcuna disposizione per mandarci al corso di Bormio o di Vezza che sia, e sto qui a far niente e a crepare di beceraggine (p. 489).

È stanco della vita nelle retrovie; vuole fare il corso per divenire tenente ed essere mandato al fronte. Sua madre e sua sorella naturalmente sono poco liete della sua decisione «di passare nel ruolo degli ufficiali di complemento, poiché questo implica un pericolo maggiore» (p. 481). Egli però vuole combattere: «Lascio che i porci, i ladri, i cani, gli impostori sgavazzino e faccio il mio dovere. Quanti giovani, appartenenti a tutte le classi sociali ma specie al popolo, si son messi al sicuro nelle armi e nelle mansioni della paura, della vigliaccheria! Quanti con cavilli, con sofismi, con gran teorie giustificano la loro poco eroica condotta!» (p. 481). Ma il tempo passava e lui non aveva ancora conosciuto l'ebbrezza del combattimento. Si irritava perché tardavano a nominarlo ufficiale di complemento; donde una lunga invettiva:

> Perché farmi perdere tre mesi al Tonale? Se non volete passarmi di complemento, cosa che dovrebbe interessare più a voi che a me, perché è a *voi*, italiani, che difettano uomini che vogliano andare al fronte, mentre per me andre al fronte è solo un piacer mio; se non volete passarmi di complemento, non istituite il corso, non offritemi di andarci, non fatemi perdere 3 mesi. Volete o non volete? Volete sì o volete no? Volete sì? bè allora sia sì fino alla fine, e, quando son passato, nominatemi. Volete no? Bè: allora non aprite il corso, non mandate un ordine del giorno in cui si chiede ai terribili di passare di complemento. Porci ruffiani, capaci solo di essere servi, e servi infedeli e servi venduti, andate al diavolo tutti. Non siete degni di

> chiamar vostri figli i morti eroici. Combattere qui per sentire un lurido cane troja ladro e lenone d'un senator Barzellotti che fa quello che fa, e impunemente: combattere sapendo che Giolitti e Bertolini e altri escrementi organizzati a dominare il paese non sono ancora stati scannati, e che i loro figli non sono stati espulsi dallo Stato: che gusto è? Combattere tra soldati che hanno paura d'una fucilata, che ingialliscono al rumore del cannone nemico, che se la fanno addosso al pensiero d'un pericolo lontano, e *non* perché hanno moglie e figli (non raccontatemi mai una tal balla!) ma solo per paura personale, paura di me, paura di io, paura di esso Io, del proprio Io, del proprio Io-me, combattere tra questi, come sono due o tre dei miei giannizzeri che il diavolo li scoglioni, che gusto è? Non nego che il sacrificio della vita sia gravissimo per tutti: che gravissimo appaia anche a me: ma l'uomo deve esser uomo e non coniglio: la paura della prima fucilata, della prima cannonata, del primo sangue, del primo morto, è una paura da tutti: ma la paura continua, incessante, logorante che fa stare Scandella e Giudici e Carrara rintanati nel buco come delle troje incinte, è roba che mi fa schifo. Bene: basta altrimenti passo la mattina a scriver ingiurie al mio paese, dove viceversa il coraggio e l'eroismo non mancano. Ma il disordine c'è: quello c'è, sempre, dovunque, presso tutti: oh! se c'è, e quale orrendo, logorante, disordine! Esso è il mare di Sargassi per la nostra nave (pp. 574-575).

Gadda giudica tutti e descrive la vita militare in un modo puntigliosamente analitico perché cerca di capire. Il suo punto di vista è quello di un uomo d'ordine, che desidera l'azione e un eroismo senza retorica. La gloria che egli cerca non è quella spettacolare del superuomo, ma quella, più concreta ed efficace, degli eroi del risorgimento,[7] come vien detto esplicitamente in questo passo:

> il colonnello x dispose male le piccole guardie, mantenendosi con tutta la truppa sul fondo valle. Un attacco improvviso gli procurò gravi perdite; egli affrontò la morte con stoicismo, immolandosi. A me mi vien voglia di regalargli del porco, se ciò fosse vero: la patria, o bestia porca, non vuole la tua vita per il gusto di annoverare un valoroso di più: vuole la tua costante vigilanza, il tuo pensiero, la tua riflessione, l'analisi, il calcolo. E tu, pigro, ti mantieni in fondo alla valle, cosa che qualunque asino vede come pericolosa, e poi fai l'eroe: potevi vincere e romper le corna al nemico, e hai perduto credendo di fare il Leonida. Noi non abbisognamo di Termopili, vogliamo Magenta e Solferino (p. 458).

Secondo lui «realmente le cause delle disfatte, del malessere, della impotenza, non sono cause profonde e indecifrabili come taluno si dà a credere; queste cause risiedono nella disattenzione, nella avventatezza, nella fiducia che tutto riesca per fortuna ciò che deve riuscire per calcolo, nella pigrizia intellettuale dei Zimarroni ricchi d'argenterie che giocano alla guerra come giocherebbero a tressette» (p. 458). E precisa che quel suo sospetto, «molte volte accertato nelle cose non militari, non è recente e momentaneo, ma antico e presente nel mio spirito: non crediamo che siano arcani i mali, no: i mali vengono per lo più da asineria» (pp. 458-459).
L'ozio assoluto prostra il corpo e lo spirito dei militari:

> Aggrappati al pendio, in tane semisotterranee, i miei soldati passano il loro tempo sul suolo, come porci in letargo: dimagrano per questa vita orizzontale e si infiacchiscono.- Io cerco di leggere, di scrivere: di muovermi, facendo dei passeggini di ricognizione; ma sono pur sempre legato al mio buco, pieno di roba in cui l'ordine è quasi impossibile, e sgocciolante nelle giornate di pioggia. Sicché questa casa non mi serve neppure come riparo contro l'acqua. La seconda ragione della mia indolenza e prostrazione è un'antica, intrinseca qualità del mio

[7] Ma alla fin fine nessun momento storico si salva: «Adesso, o Italiani di tutti i tempi e di tutti i luoghi, che avete fatto della patria un inferno per i vostri litigi personali, per le discordie uso La Marmora e Cialdini (che il demonio li copra di sterco: anime schifose), per i veleni, le bizze, le invidie, dall'epoca dei Comuni a questa parte: adesso ditemi: appartengo io alla vostra razza? So vincere la mia ragion personale con la ragione dell'interesse del servizio e della concordia, oppur no? Rispondo al glorioso motto dei Gesuiti, che dovrebbe essere il motto di ogni soldato, come anche prescrive il regolamento di disciplina («la persona del soldato deve scomparire dinanzi alle esigenze del servizio, della patria»), rispondo al glorioso motto: «*Perinde ac cadaver*»? (p. 597)

> spirito, per cui il pasticcio e il disordine mi annientano.[8] Io non posso fare qualcosa, sia pure leggere un romanzo, se intorno a me non v'è ordine [...]. Io che mi sono immerso con gioia nelle bufere di neve sull'Adamello, perché esse bufere erano nell'ordine naturale delle cose e io in loro ero al mio posto, io sono atterrito al pensiero che il soffitto del mio abituro sgocciola sulle mie gambe: perché quella porca ruffiana acqua lì è fuor di luogo, non dovrebbe esserci: perché lo scopo del baracchino è appunto quello di ripararmi dalle fucilate e dalla pioggia. Sicché, per non morir nevrastenico, mi dò all'apatia. Tuttavia, non ostante questo spegnimento delle mie velleità d'azione nella santa guerra, e questa paralisi, cerco di far qualche cosa. (p. 570-571).

Gadda vorrebbe compiere qualche azione eroica ma sa o sospetta o teme di non esserne del tutto capace. Il male non è solo esterno, dunque, ma si annida nell'interno della sua anima. E così, per decifrare l'enigma di sé stesso, compie un'analisi di sé acutissima, dolorosa, continua. E la guerra è una prova suprema e senza appello. Il difetto più grave che egli riscontra in sé stesso è la mancanza di volontà: «La volontà non è temprata bene; onde il mio spirito non sa procacciarsi quella serenità e quella calma che sono l'edificio più nobile cui possa pervenire un uomo. Ondeggio tra un desiderio e l'altro; tra un sogno e l'altro» (p. 475). E aggiunge:

> Certo, per chi ama come io amo la patria, è difficile essere calmi, sereni, vedendo che le cose non vanno come dovrebbero andare. Gli egoismi schifosi, i furti, le pigrizie, le viltà che si commettono nell'organizzazione militare, la svogliatezza e l'inettitudine di molti, prostrano, deludono, attristano, avvelenano anche i buoni, anche i migliori, anche i più forti: figuriamoci me! Molte volte cerco di non vedere, di non sentire, di non parlare, per non soffrir troppo (p. 475).

«Ma io devo e voglio combattere», proclama qualche giorno dopo (p. 481), riconoscendo però che la sua «sensibilità morbosa» lo ostacola (p. 486) e che in fondo egli è «un povero essere» (p. 488), dal momento che la degradazione dei tempi non impedisce agli altri, ad altri soldati, di compiere «episodî eroici» (p. 494) di una «grandezza omerica» (p. 495). Per questo egli precipita sempre più in una terribile crisi spirituale. Avverte la sproporzione fra la sua sensibilità e la sua intelligenza, da un lato, e la «paralisi volitiva» dall'altro (p. 507): e tenta di trasformarsi con lo sforzo della volontà in un essere volitivo ed eroico. Egli ce la mette tutta. Ma quando gli capita l'occasione di sottoporsi a una «prova», ossia a un allarme aereo, sente di «non esser molto coraggioso» perché tali allarmi destano in lui «una lieve apprensione»: e tuttavia, «per un senso di fierezza verso me stesso, faccio tutto ciò che devo fare con la massima calma, giro per la città, attendo alle mie cose come se nulla fosse» (p. 540).

Vizi degli ufficiali italiani

Alla memoria dei posteri affida questa considerazione sui vizi più gravi dell'esercito italiano. Innanzi tutto un falso sentimento di fierezza e dignità:

> Se queste mie memorie saranno lette in futuro, chi leggerà sappia che la discordia nelle file del nostro esercito, nella compagine della nostra vita nazionale è novanta volte su cento il frutto di imbecillità e di frivolezze [...]. La nostra anima stupida, porca, cagna, bastarda, superficiale, asinesca tiene per dignità personale il dire: «io faccio quello che voglio, non ho padroni». -

[8] E il 24 luglio del 1916 afferma che l'elemento essenziale del carattere dei «porchi italiani» è il disordine: «Quand'è che i miei luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti, impareranno a tener ordinato il proprio tavolino da lavoro? a non ammonticchiarvi le carte d'ufficio insieme alle lettere della mantenuta, insieme al cestino della merenda, insieme al ritratto della propria nipotina, insieme al giornale, insieme all'ultimo romanzo, all'orario delle Ferrovie, alle ricevute del calzolaio, alla carta per pulirsi il culo, al cappello sgocciolante, alle forbici delle unghie, al portafogli privato, al calendario fantasia? Quando, quando? Quand'è che questa razza di maiali, di porci, di esseri capaci soltanto di imbruttire il mondo col disordine e con la prolissità dei loro atti sconclusionati, proverrà alle attitudini dell'ideatore e del costruttore, sarà capace di dare al seguito delle proprie azioni un legame logico? (p. 574).

> Questo si chiama fierezza, libertà, dignità. Quando i superiori ti dicono di tosarti perché i pidocchi non ti popolino testa e corpo, tu, italiano ladro, dici: «io non mi toso, sono un uomo libero». Quando un generale passa in prima linea, come passò Bloise, e si lamenta con ragione delle merde sparse dovunque, tu, italiano escremento, dici che il generale si occupa di merde: (frase da me udita sulle labbra d'un ufficiale). Se il generale se ne sta a casa sua, dici che è un imboscato, ecc. Abbasso la libertà, abbasso la fierezza, intese in questo senso. Non conosco nulla di più triviale che questi sentimenti da parrucchiere (pp. 578-9).

E prosegue osservando che «l'egotismo cretino dell'italiano fa di tutto una questione personale, vede dovunque le persone, i loro sentimenti, il loro amor proprio e a questi sentimenti e a questo amor proprio sente il bisogno istintivo di contrapporre un altro amor proprio, pien di veleno e di bizze. In un salotto italiano è pericoloso dire: "io so far delle belle fotografie" perché questa innocente vanteria genera una reazione di veleni e stizze d'ogni maniera. Nell'esercito italiano, dove tutti si vantano d'essere genî ed eroi e danno del cretino agli altri, è pericoloso per un Comandante di compagnia o di reggimento o d'armata lodare un subalterno: perché si è sicuri che tutti gli altri subalterni diranno: "che ha fatto di speciale costui, per essere premiato? Io ho fatto ben di più quando, ecc. ecc.". Il sentimento della stima e dell'ingenua ammirazione per un proprio simile, – afferma Gadda – sono così rari nei giovani italiani quanto la comprensione della poesia dello Shakespeare fra un'accolita di Arcadi» (p. 579).
«Litigare per sciocchezze e con sterilità di risultati è un gran contento per gli italiani in genere» (p. 447). Peggio ancora quando lo fanno degli ufficiali. Egli vorrebbe avere «sempre, ovunque, affabilità, cortesia, assenza di egotismo nelle discussioni e anche un zinzino di fantasia e di ragionevolezza», e invece «tutto questo bociare a vanvera» gli provoca «noia, e talora una rabbia» (p. 447).

I soldati

Da innumerevoli testimonianze di feriti, di malati, di reduci dal fronte ha capito che «l'egoismo personale è l'unica legge di molti. "Gli altri s'ammazzino, purché io stia quieto" è la divisa generale:

> I volontarî, fra cui vi sono degli eroi che affrontarono senza allenamento le fatiche e le sofferenze dell'alta montagna, sono odiati e maltrattati: questo mi dissero *tutti* i volontarî con cui parlai: e vidi io coi miei proprî occhi, per alcuni.- I marescialli dei magazzini, i maggiori, i papi insomma ridono e sgavazzano: gli altri si ammalano e soffrono quanto non è possibile soffrire: il loro martirio è senza nome. La mia rabbia è, in alcuni momenti, volontà omicida.- Il disordine è, poi, la legge di cotesti pancioni; il gioco di scarica barili è la loro vita: andate da Tizio e vi manda da Luigi e questo dal generale e il generale dal comando di Brescia, e a Brescia dormiranno e chiaveranno puttane, che è l'unico mestiere che questi militari sappiano fare.- L'ignoranza degli alti comandi, la loro assoluta incapacità, la negazione di ogni buon senso logistico, sono fatti che si palesano anche al più idiota.- Qui a Edolo, poi, ci sono delle «guide a cavallo» nobili analfabeti, con la spinite, sottotenenti senza alcun titolo né alcuna ragione, futuri eroi dopo la pace, che prendono lo stipendio rubato a chi non ha abbastanza da mangiare.-
> Se oggi avessi nelle mani, per me, il maggiore Mazzoldi, lo sputacchierei e colpirei a calci nella vescica fino a vederlo sfigurato (472-473).[9]

Conosciuti gli ufficiali di ogni ordine e i loro gravi difetti, comincia ad apprezzare il soldato semplice, vittima dei generaloni e dei profittatori di guerra, come quando scrive che «i nostri uomini sono calzati in modo da far pietà», con «scarpe di cuoio scadente e troppo fresco per l'uso,

[9] Avverto, ma il lettore se ne sarà già accorto da solo, che la violenza degli sfoghi di Gadda non va presa sul serio. È proprio del suo stile esagerare, enfatizzare, inventare punizioni esemplari, che a irritazione finita si riconducono ad azioni normali o anche a un nulla di fatto.

cucite con filo leggero da abiti anzi che con spago, a macchina anzi che a mano», con quel che segue, e conclude che i soldati «portano il vero peso della guerra, peso morale, finanziario, corporale, e sono i peggio trattati» (pp. 466-467). Questo fatto ridonda a totale danno dell'erario, ma anche e sopra tutto «del morale delle truppe costrette alla vergogna di questa lacerazione, e, in guerra, alle orribili sofferenze del gelo! - Quanta abnegazione è in questi uomini così sacrificati a 38 anni, e così trattati!».[10] Pertanto ne scusa i brontolamenti e la poca disciplina (p. 466-467). Per quelli che « per frode o per incuria» li calzano in quel modo prova un'ira violenta: «se ieri avessi avuto innanzi un fabbricatore di calzature, l'avrei provocato a una rissa, per finirlo a coltellate» (p. 467).
La sua ira contro le alte gerarchie è irrefrenabile e violenta:

> Chissà quelle mucche gravide, quegli acquosi pancioni di ministri e di senatori e di direttori e di generaloni: chissà come crederanno di aver provveduto alle sorti del paese con i loro discorsi, visite al fronte, interviste, ecc.- Ma guardino, ma vedano, ma pensino come è calzato il 5.° Alpini! Ma Salandra, ma quello scemo balbuziente d'un re, ma quei duchi e quei deputati che vanno «a veder le trincee», domandino conto a noi, a me, del come sono calzati i miei uomini: e mi vedrebbe il re, mi vedrebbe Salandra uscir dai gangheri e farmi mettere agli arresti in fortezza: ma parlerei franco e avrei la coscienza tranquilla. Ora tutti declinano la responsabilità: i fornitori ai materiali, i collaudatori ai fornitori, gli ufficiali superiori agli inferiori, attribuiscono la colpa; tutti si levano dal proprio posto quando le responsabilità stringono. È ora di finirla: è ora di impiccare chi rovina il paese (pp. 466-567).

Anche Gadda, come tanti altri, in guerra scopre gli italiani, difende i soldati e se ne preoccupa, ma al di fuori di ogni ideologia, sopra tutto perché il loro morale è importante per vincere le guerre. Se non comprende i colleghi ufficiali, ancora meno può identificarsi o comprendere a fondo gli italiani. La sua formazione borghese e molto formalistica, anche se spesso si ribella, glielo impedisce. Questi diari si potrebbero anche leggere come un trattatello sul carattere degli italiani o sulla «porca rogna italiana del denigramento di noi stessi» (p. 539), da cui Gadda non è certo indenne.
Il giudizio sui suoi superiori che non si curano delle condizioni dei soldati è molto severo:

> Il generale Cavaciocchi, che deve essere un perfetto asino, non ha mai fatto una visita al quartiere, non s'è mai curato di girare per gli alloggiamenti dei soldati; eppure Giulio Cesare faceva ciò.- Si dirà: «non è suo compito». E con ciò? Forse che un professore di calcolo integrale, sentendo un allievo che sproposita in geometria proiettiva, non si curerà di correggerlo perché quella non è la branca a lui affidata? - Asini, asini, buoi grassi, pezzi da grand hôtel, avana, bagni; ma non guerrieri, non pensatori, non ideatori, non costruttori; incapaci d'osservazione e d'analisi, ignoranti di cose psicologiche, inabili alla sintesi; scrivono nei loro manuali che il morale delle truppe è la prima cosa, e poi dimenticano le proprie conclusioni (p. 468).

Lui considera i soldati, anche se sudici, disordinati, ignoranti e così via, degli esseri umani che debbono essere rispettati ed educati:

[10] E prosegue generalizzando: «Noi Italiani siamo troppo acquiescenti al male; davanti alle cause della nostra rovina morale diciamo: "Eh ben!", e lasciamo andare. Non è esagerazione il riconoscere come necessaria una estrema sanzione per i frodatori dell'erario in questi giorni, poiché il loro delitto, oltre che frode, è rovina morale dell'esercito.- Io mi auguro che possano morir tisici, o di fame, o che vedano i loro figli scannati a colpe di scure.- Non posso far nulla: sono ufficiale, sono per giuramento legato a un patto infrangibile di disciplina; e poi la censura mi sequestrerebbe ogni protesta. Se veniva il Semenza a trovarmi, gli consegnavo un pacco di articoli da mandare anonimi (non è una viltà l'anonimità in questo caso) a qualche giornale democratico: poiché questo stato di cose non dovrebbe esser oltre tollerato» (p. 467).

> Oggi avevano la galletta ammuffita: potevo infischiarmene, trattandosi di poche razioni; invece, ubbidendo al mio concetto di aiutare il mio prossimo sempre ed in tutto ciò che è possibile, mi arrabattai fintanto che non ottenni dalla Sussistenza una nuova cassa di gallette.- Questo mio concetto di aiuto, di cordialità, che cerco di sempre più sancire con la mia condotta, ha, oltre che un valore morale, un grande valore sociale. Certo non si deve scambiarlo con debolezza, stolta acquiescenza, perché nelle masse non mancano i birboni, i ladri, i lazzaroni (p. 459).

Il soldato italiano del resto non è del tutto cattivo, ma «è pigro, specie il meridionale: è sporchetto per necessità, come il nemico, ma anche per incuria: provvede ai bisogni del corpo nelle vicinanze della trincea, riempiendo di merda tutto il terreno: non si cura di creare un unico cesso; ma fa della linea tutto un cesso», poi «dormicchia durante il giorno»; «in compenso però è paziente, sobrio, generoso, buono, soccorrevole, coraggioso, e impetuoso nell'attacco. Non si ha idea di che spaventosa violenza fu il bombardamento sostenuto *allo scoperto* dai reggimenti 157.° e 158.° che mantennero quasi tutta la linea, con coraggio eroico. E quanto è grande il coraggio che occorre per rimaner fermi sotto il mostruoso fuoco d'artiglieria! Ne so ora qualche cosa» (p. 546). Del resto, osserva Gadda con compiacimento, gli alpini che si trovano ai suoi ordini «hanno uno spirito più elevato anche perché si infonde loro un po' del mio» (p. 547). E più volte li loda: «Soddisfazione personale ebbi dalle lodi e dalla tacita ammirazione con cui i colleghi e i soldati di fanteria osservarono i nostri lavori: il capitano Comandante la 5. ª Compagnia disse di noi: "questi sono uomini", e mi chiese due soldati per farsi un ricovero» (p. 548). È orgoglioso di averli formati, dopo che alle prime difficoltà gli erano sembrati «muli bastardi» che devono essere costretti a fare «tutto il loro dovere, senza misericordia» (p. 473).

Gadda, mentre scorge le magagne della vita militare, è tutto teso a dimostrare la sua bravura, il suo coraggio, il suo corretto comportamento come ufficiale. Spiega che il suo operato di ufficiale si fonda sull'attenzione, sull'avvedutezza, sull'osservazione della realtà, sulla razionalità: ogni, anche piccolo particolare, può essere determinante. Invece gli alti gradi sembrano non badare alla realtà e fanno scelte avventate, probabilmente spinti da interessi personali. Gadda, che non può rendersi conto di quale spirito patriottico potesse esserci nei poveracci costretti a combattere, tuttavia – come si è visto – certe ingiustizie le vede. Questo aspetto, che è presente un po' dappertutto, è il tema del memoriale di Caporetto, che è una vera e propria autoapologia, che reca persino in fine i nomi di quelli che possono testimoniare sul suo comportamento. Non sembra certo l'autodifesa di un nevrotico, ma di un abile narratore che sa infilare al momento giusto la frase opportuna come «Credo che nessun soldato italiano sia stato così sollecitamente e premurosamente raccolto dal suo ufficiale e dai suoi compagni» (p. 717).

Il suo buon comportamento, il suo esempio, fa sì che tutti suoi soldati si comportino benissimo e sopra tutto mantenendo l'ordine, senza farsi influenzare dalla ritirata disordinata delle altre compagnie: «volevo, e così fu, che la nostra fosse una ritirata e non una fuga» (p. 727). Cito solo un passo:

> Nel fondo dell'anima l'angoscia della prigionia e una speranza ultima di salvarci la notte; ancora non guastavamo le armi. La cosa ci pesava; non so in che speravamo. - Vicino a me i miei migliori soldati: Raineri Andrea, del 95, (venuto dall'America, di Menaggio) e Sassella Stefano, di Grosio, il mio attendente, del 97. - Erano essi pure costernati: già uomini, sebbene giovanissimi; e intelligentissimi entrambi; sebbene Sassella fosse un contadino, avevano la netta visione della sciagura nazionale e personale. Non imprecavano a nulla, a nessuno, oppressi dalla realtà presente (p. 735).

E ammette che spesso i soldati (e i graduati) sono costretti a marce mal preparate. In uno di questi casi – scrive – «non brontolai, non bestemmiai, non diedi della bestia a nessuno: ma dissi a me stesso e dico e dirò sempre che l'organizzare una marcia, anche in condizioni favorevoli, è una cosa difficile; che vi occorre proprio, oltre che energia e spirito di organizzazione, anche vero e proprio

ingegno, fosforo, cerebro, materia grigia: e ci vuol molto ordine e molta disciplina: due cose di cui fanno difetto gli alpini, che hanno tanti altri meriti (p. 537).

Gli eroi

Per fortuna oltre ai cialtroni in quella guerra c'erano anche degli eroi; dolore e orrore gli produce la triste fine di Cesare Battisti (p. 571) [11], ma ci sono tanti altri che sono morti per la patria. Una buona opinione ha di Cadorna e ne scrive più volte, ma lo considera «un professore di tattica: credo valga poco come stratega, non ostante le lodi che si fanno di lui» (p. 586).[12] Su Diaz è lapidario: «Diaz ha funzionato, coloro che hanno imposto le condizioni d'armistizio hanno capito e veduto bene le necessità immediate; l'Austria ha ceduto all'Italia» (p. 821).
Viene a sapere «con vivo dolore della eroica morte del bravo Copelotti, l'alpinista bresciano nostro collega di Edolo. Partito col capitano Bruno per Sacile, fu inviato al Carso il 2 novembre: il 4 cadeva fulminato da una palla al cuore: ed era ricco, e poteva starsene a casa: eppure ci venne e ci morì. Che tempra d'uomo!; modesto, piccolo, silenzioso, bevitore, coraggiosissimo». E potrei continuare a lungo, perché gli «episodi eroici non mancano anche qui e mi piace di notarli in questo diario nelle cui pagine tanta amarezza si accoglie» (p. 494), ma spero di aver reso l'idea dei contrasti che anche in questo caso egli scorge nell'esercito italiano.

In prigionia

Gli anni di prigionia, duri per tutti, furono tremendi per Gadda, che si sentiva umiliato per aver fallito nella sua partecipazione alla guerra santa. Il rimpianto

> di non esser più là, a combattere, e a gioire della superba vita del soldato, mi tortura, mi finisce a oncia a oncia. Il pensiero della mia bella compagnia, di tutte le fatiche fatte per istruirla e prepararla al combattimento, che tornarono vane per la viltà e per l'indifferenza comune, mi fa un uomo finito. Troppo soffersi in questi mesi, troppo soffro. La vita stessa, tutta la vita futura mi appare scialba, disutile, senza scopo, senza valore. Mi è indifferente il pensiero di una schioppettata nella testa e quello del ritorno in patria (pp. 754-5).

Protesta «contro colleghi che trattavano di farabutti gli interventisti, col senno di poi. La paura che la guerra prolunghi le loro sofferenze fisiche, li rende ferocemente egoisti. Desiderano solo la pace, a qualunque prezzo. Anch'io desidero ora la pace, dopo il disastro subito, ma non per me, che anelo solo di fuggire e ritornare a combattere. E combatterei terribilmente, con la forza della disperazione. – E qui morirei di fame, se sapessi che la durata della lotta migliorasse le sorti d'Italia» (p. 673). La

[11] «Nei passati due giorni molto mi turbò la fine del tenente Battisti che io avevo conosciuto a Milano di vista, nella primavera del 1915, e in Valcamonica, non ricordo se a Edolo, o a Montozzo, di persona.- Con la mente ho rivisto la sua tortura in prigionia, la nefanda vendetta: è forse questa una delle scosse morali più forti provate da che son qui. La rettorica nostra scacazza i giornali, "Corriere" compreso, sul conto suo. Ma sta di fatto che è una grande vergogna l'averlo lasciato vivo in mano ai nemici.- Non diciamo "meglio così" a spese del martire impiccato: diciamo che la nostra viltà si è rivelata una volta di più, perché il capitano, il comandante di compagnia non viene preso dal nemico se i suoi si comportano bene, salvo circostanze eccezionalissime.- Ho sentito dire in proposito che un battaglione di rincalzo non s'è neppur mosso» (p. 572).

[12] E ancora: «In questi giorni mi crebbe assai la stima per il generale Cadorna e per le sue doti di organizzatore e di conduttore: è questo un fatto che registro con grande piacere. Già avevo una certa fiducia in lui, ma questa si è ora meglio determinata» (p. 500). «Di Cadorna non dispero: credo sia uno dei migliori, non ostante la poca sorveglianza esercitata in questo settore. Buona, nella nostra battaglia, fu la sua pressione alle ali: certo non è strategia trascendente, perché la situazione strategica nostra e logistica del nemico dettavano questa mossa: in ogni modo la situazione fu veduta con prontezza e chiarezza» (p. 548). Giudizio positivo, anche se solamente in parte, che ripete poco più tardi: «La circolare sull' "*attacco italiano*" mi mostra che Cadorna è a conoscenza dei più pregevoli giudizî tattici della guerra moderna: certo è un'intelligenza nitida, perché rispecchia stupendamente e raccoglie in forma ordinatamente sintetica le acute osservazioni del nemico. Questo mi dice che esse osservazioni erano già nella sua mente, che già il suo spirito le aveva in possesso» (p. 586).

sua gli «pare la prigione del Conte Ugolino, la classica prigione delle storie» (p. 680) e il suo avvilimento è grande:

> Il freddo, la rabbia, il dolore furono aggravati da notizie cattive giunte dall'Italia: i giornali tedeschi parlano di insurrezioni nell'interno, di fermento nella popolazione, di malvolere nei combattenti, di dissensi alla camera, ecc.; a sentir loro si tratterebbe di una minaccia di rivoluzione. – Io, noi tutti su per giù, ma io con la mia martirizzante sensibilità in modo speciale, mi sento solo, avvilito, abbandonato da tutti: nessuno ci protegge, a nessuno possiamo rivolgerci! Sopra di noi la brutale, inflessibile vendetta del nemico, il suo odio implacabile. Nessuna plebe, nessun vinto, nessuna massa di schiavi è stata mai così duramente trattata: il canto amebeo della guerra, del *Laus Vitae* di G. D'Annunzio, si canta, si vive da noi e dai nostri vincitori. – E questo io soffro, pensando che i vincitori avremmo potuto e dovuto essere noi! – Noi che per la nostra, o meglio i miei compatrioti che per la loro infame incostanza e svogliatezza hanno consegnato la patria allo straniero e se stessi all'infamia (pp. 683-684).

Se non andava d'accordo con i compagni al tempo dei pasti abbondanti, tanto meno poteva legare con altri esseri come lui in lotta per avere un boccone di pane:

> Stetti parecchio presso la stufa, nella nostra orrenda prigione; i miei diciannove compagni di carcere non furono oggi più amabili del solito. La fame li rende pedanti, scontrosi, stizzosi; la naturale povertà d'animo li fa mancar d'amore e di rispetto alla patria; con la viltà del debole a cui la forza pare esser la sola cosa degna di rispetto, essi vituperano nelle loro chiacchiere la patria, la negano, la chiamano serva. E questo è un acuirsi del tormento morale: la compagnia malvagia e scempia è ciò che più mi grava le spalle. – Stetti parecchio d'attorno alla stufa. – Lessi con fatica degli occhi e della mente due pagine del «Tartarin sur les Alpes», di Cola. Con avidità di belva, con voluttà serpentesca, le mie labbra, il mio palato, il gozzo e lo stomaco raccolsero dalla scodella la pappa di rape e l'altra di fave disciolte, una specie di beverone da cavallo. Un mestolo dell'una e un mestolo dell'altra furono la colazione del mezzodì: tra l'una e l'altra tre interminabili quarti d'ora, occorrenti al trasporto e alla distribuzione (pp. 684-685).

In prigionia conobbe Bonaventura Tecchi[13] e Ugo Betti. Finalmente degli interlocutori a lui adatti. Tecchi fra l'altro lo salvò dall'orribile fame, che conduce alla disperazione e all'avvilimento, facendolo nominare ufficiale di cucina. Così poté liberarsi almeno un poco dalla compagnia «malvagia e scempia»: «che viltà in molti di questi ufficiali! Parlano di guerra come una bambina delle streghe, con goffa viltà, con bestiali esagerazioni, con una impressione di morbosa paura. Ed erano ufficiali italiani! Sentendoli parlare mi macero di rabbia e di vergogna, e talora non posso frenarmi, e pur sapendo di aver a che fare con esseri con cui è dignità non aver rapporti, protesto e litigo» (p. 746).
Il nunzio pontificio Pacelli venne a visitare il campo prigionieri e pronunciò un discorso. Alle sue parole – scrive Gadda –

> sentii con intensità spasmodica che non un sorriso di giocondità ha rallegrato i miei giorni distrutti; ho patito tutto, la povertà, la morte del padre, l'umiliazione, la malattia, la debolezza, l'impotenza del corpo e dell'anima, la paura, lo scherno, per finire a Caporetto, nella fine delle fini. Non ho avuto amore, né niente. L'intelligenza mi vale soltanto per considerare e soffrire; gli slanci del sogno, l'amore della patria e del rischio, la passione della guerra mi hanno condotto a una sofferenza mostruosa, a una difformità spirituale che non ha, non può avere riscontri. Sentii in quel momento, con l'intensità d'un asceta, il vuoto, l'orribile vuoto della mia vita, la sua brevità, la sua fine. Che cosa avrò fatto per gli uomini, che cosa per il mio paese? Niente, niente. Morirò come un cane, fra dieci, fra trent'anni; senza famiglia, senza neppur aver

[13] Tecchi ricorderà poi i compagni di prigionia nel volume *Baracca 15 C* (Milano, Bompiani, 1961) che è dedicato a Gadda e Betti.

> goduto nel doloroso cammino di aver a lato mia madre, i miei cari fratelli. E nessun al di là mi aspetta poiché l'intima religiosità de' miei sentimenti non ha riscontro nel pensiero e nella ragione (p. 817).

Al momento della liberazione Gadda provava disgusto per quanto aveva visto e patito, ma non aveva perso il desiderio di poter finalmente mostrare il proprio valore andando a combattere in Libia. Alla fine della sua esperienza di ufficiale e di prigioniero non arrivò a comprendere l'assurdità di tutte le guerre. La guerra rimarrà per lui una manifestazione esaltante di giovinezza e di vita. Malgrado tutto quella resterà una guerra santa. Gli anni passati in prima linea gli sembravano i migliori della sua vita: non per caso la guerra ispirerà molte sue opere come la *Meccanica,* la *Madonna dei filosofi,* il *Castello di Udine* fino alla *Cognizione del dolore.*

La famiglia

Nei primi diari Gadda pensa spesso alla famiglia, con la quale sembra solidamente e amorevolmente legato. Ma presto ci si accorge che c'è qualcosa di volontario in questo voler apparire in piena armonia con la madre, anche se ci sono momenti in cui i ricordi della vita familiare si colorano di toni idilliaci, come quando gli par di rivedere i fratelli, la madre e il padre «in una mattina di Pasqua, in Brianza: entusiasmarsi alla ricerca delle màmmole, giubilare di un folto di fiori». E commenta: «È strano come i giorni dell'infanzia, della adolescenza, ritornano a torturarmi con visioni di felicità perduta, specie con il viso de' miei cari: e come penso con insistenza alla Brianza, più che a Milano; ora vedo la ferrovia che giunge a Erba e le strade buie presso Longone, e i campi, nella pioggia autunnale: penso sopratutto alla mamma» (p. 471). Gli tornano addirittura alla mente come «visioni di felicità perduta» e pensa con tenerezza persino alla villa in Brianza, più che a Milano.

Rimpiangeva – penso – i luoghi dove, bambino, aveva vissuto le emozioni più intense e immaginato le avventure più esaltanti della sua ancora breve esistenza, come quella del ducato dell'Aquila. Là i tre fratelli e i loro amici godevano di maggior libertà e potevano anche allontanarsi dalla villa e dal frutteto e compiere delle escursioni: il che spiega l'amore per i monti e per le vette evidente nel diario. Longone gli suggeriva ricordi deliziosi e ricordi pessimi. Alla distanza ora prevale la nostalgia come per la madre, ma molti indizi mostrano che egli aveva avuto occasione di dissentire vivacemente con i suoi genitori. Anzi pare che in lui ci sia un netto contrasto fra *essere* e *voler essere.* Nei primi quaderni del diario si ha l'impressione che Carlo Emilio fosse molto affezionato alla famiglia, alla madre, alla sorella e nutrisse una sorta di adorazione per il fratello minore; ne aspettava ansiosamente le notizie e pensava continuamente a loro.[14] Non appaiono attriti, ma solamente il continuo desiderio di incontrare Enrico e di avere notizia della madre. Voleva essere un giovane esemplare da tutti i punti di vista: rispetto alla patria e alla famiglia, tanto più che partendo volontario aveva lasciato madre e sorella prive del proprio apporto.

[14] L'affetto sincero per il fratello minore non è privo di qualche benevola osservazione critica: «Lettere da casa; risposi; mandai anche un vaglia di £. 250 per l'affitto. Sono assillati dalle spese, che difficilmente fronteggiano; ciò mi angustia e anche un po' mi irrita: Enrico chiede denaro alla mamma: certo avrà molte spese, essendo a Gallarate, ma credo, secondo il suo solito, non faccia nulla per diminuirle. Ha acquistato una motocicletta e fa viaggi frequenti a Longone: io gioisco per lui, perché ogni distrazione e divertimento suo fa bene a me, al mio animo: ma lo vorrei veder prudente e massaio. Non mi scrive mai nulla di sé, né della sua preparazione aviatoria. Io ho mandato a casa, dalla fin d'aprile, £. 500 (50 + 200 + 250) che sono pur qualche cosa.- Ne mandai credo 200 a marzo, per l'affitto; altre 120 diedi alla mamma quando fui in licenza e servirono per l'abito di parata di Enrico. Egli poi ebbe da me, che glie le offersi spontaneamente, parecchie decine di lire durante la licenza; pagai io l'intero viaggio a Torino per mia sorella, mentre glie lo si era offerto metà io e metà Enrico.- Egli diceva di non aver ancora riscosso qualche mesata di stipendio e indennità di guerra: che avrebbe poi risparmiato, mandato a casa, ecc. Ma non ha risparmiato nulla, e credo non risparmierà mai nulla.- Posso calcolare a più di 900 lire le spese e i denari da me dati alla famiglia quest'anno: non è molto; ma è qualche cosa: ed essendo a casa solo mamma e Clara, le condizioni finanziarie nostre dovrebbero conoscere un periodo d'assestamento. Invece vanno peggio che mai» (p. 628).

Nel suo intimo, però, c'era un rancore pronto a esplodere, come ben appare già in questa notazione scritta a Edolo il 2 novembre 1915, quando ancora poteva sperare – sia pure con un'impazienza sfrenata – di poter mostrare le proprie qualità.:

> Le tristi vicende della mia vita si accumulano ora nella mia memoria, facendomi passare delle ore ben grame. Tutte le volte che rivado nel passato, non ci vedo che dolore: le sciagure famigliari, i dissapori avuti, le genia dei parenti pettegoli, l'educazione manchevole, le torture morali patite, le umiliazioni subite, la sensibilità morbosa che ha reso tutto più grave, l'immaginazione catastrofica del futuro, la povertà: e se da queste premesse ricavo alcun presentimento dell'avvenire, nulla mi si fa innanzi di meglio evidente che una conseguenza di tedio e di stanchezza (p. 486).

E a Campiello il 20 agosto 1916:

> Sette anni or sono, alle due di mattina del 20 agosto 1909, moriva mio padre. La mia memoria rievoca nitidamente quel giorno e quelle circostanze, ma il mio animo non può rappresentarsi senza sgomento tutte le tempestose e terribili circostanze della mia vita intima e privata in questi 7 anni. Voglia la mia fortuna che un periodo migliore succeda a questo, oppure che la morte utile e bella mi impedisca di continuare una vita di inutili sofferenze (p. 593).

Secondo lui la madre non ha «sufficiente oculatezza amministrativa» (pp. 628-629); anzi «è famosa per spender male i denari: per lasciarsi vincere nei contratti: è una delle mie rabbie. Tanti sacrifici fa; e tanti si assume volontariamente per esser troppo buona coi porci fottuti» (p. 645).
La rabbia esplode più forte, quasi con i toni della *Cognizione del dolore* nel periodo di prigionia. Sempre più ripensa all'adolescenza, in cui patì tutti i traumi che ora lo rendono pieno di difetti psichici e fisici. E tuttavia scrive di provare rimorso per la sua «condotta passata verso mia madre, verso la mia famiglia, con orrende bestemmie che mi lasciano poi istupidito e vuoto» (p. 770). È un sentimento complesso e doppiamente tormentoso: «La mia adorata mamma essa stessa non mi ha sempre compreso; ciò anche perché io sono essenzialmente infelice nel contegno e nell'espressione» (p. 789)**.** E gli torna alla mente che il padre gli diceva: «Tu non farai niente di buono nella vita». E commenta: «Ho paura che sia proprio così. Finora il grazioso vaticinio si è avverato» (p. 834). Troppo severi e superficiali sono anche ora «i giudizî che fanno di me anche molti che credono di conoscermi a fondo» (p. 789).
All'infanzia risalivano anche i suoi problemi cardiaci:

> La nevrosi cardiaca è una cosa non nuova in me e proviene dall'aver troppo, troppo patito di male d'ogni qualità, anche nell'infanzia; i miei dolori, i miei terrori infantili sono stati troppo forti, tanto più per il mio temperamento ipersensibile, e hanno devastato il mio organismo morale e minato il mio organismo fisico. Nell'adolescenza e negli ultimi tempi le cause di dolore, di schianto tragico, hanno raggiunto la violenza tambureggiante di un fuoco di annientamento (p. 786).

A Rastatt il 13 novembre 1917 scrive:

> Ricordi di Longone, assillanti: la mia adolescenza passionata, tormentata, mi ritorna costantemente d'avanti. Il Legnone, la Grigna! Dolore e dolore, dolore sopra dolore. – Oggi è il 13 novembre 1917, la vigilia del mio ventiquattresimo compleanno; come terribilmente comincia il mio venticinquesimo anno! Quale orrore, quale terribile lenta fine (p. 672).

Il 21 dicembre scriveva che «nell'abbrutimento però la mia patria e la mia famiglia sono però vive nel mio cuore. Il passato, la mia infanzia, tutte le più piccole e fuggitive immagini mi rivivono

nell'anima con una intensità spaventosa, dantescamente» (p. 684). Ma è sopra tutto per la mamma adorata che i suoi sentimenti sono altalenanti. La vigilia di Natale scrive:

> Penso, e me ne faccio un dovere, alla famiglia lontana, agli splendidi soli della patria, ai cibi che non mi mancarono mai. Già dissi che ogni più piccolo particolare della mia vita passata risfolgora nella mia memoria, implacabilmente: il flutto dei ricordi dolcissimi finisce di rovinarmi, come la tempesta un vecchio rudere. Così ripenso alla mamma, alla mia povera mamma, alla mamma adorata, che si logorò la vita per me; per avermi ora qui senza vita. Dov'è la mamma? Dove sarà a patire e a vegliare? Dove sono i miei fratelli? Dov'è Enrico? E che fa Clara sola e senz'aiuto? Io, che dovevo precederli, sono ora scomparso dal mondo; io che dovevo aiutarli e soccorrerli, scòrgerli avanzando nella terribile vita, imploro dalla lor pietà di fratelli il pane di che sostentarmi, il pane che il mio stomaco insaziato chiede, che il sangue chiede per convogliar vita ai tessuti. – Sono un bruto. – La vita animalesca urge anche contro le soglie dell'anima (p. 686).

Il 21 maggio 1918 a Cellelager scrive:

> Ricordo che, inginocchiato al letto di mio padre morto, esclamai nel pianto: «Ho appena quindici anni!», intendendo di dire: «Solo per questo breve periodo ti sono stato vicino, o babbo». Questa frase fu invece interpretata, e forse ragionevolmente, nel senso egoistico: «O babbo, mi lasci in età nella quale il tuo aiuto m'era necessario». Bisogna riconoscere che questo era il pensiero rispondente all'espressione, e che l'espressione non rispondeva invece al mio pensiero (p. 789).

A interpretare quelle parole «nel senso egoistico» fu probabilmente Adele, la quale molto si aspettava da Carlo. E forse in quelle parole c'era l'implicito timore delle nuove responsabilità di cui la madre lo avrebbe gravato o forse il timore che la morte del padre avrebbe esasperato le tensioni familiari che avevano avvelenato la sua infanzia. Le apprensioni di Carlo dovevano rivelarsi giustificate.
Gadda però è molto severo anche nel giudicare sé stesso e afferma che, se con l'adolescenza si era fatto spesso cupo e taciturno, la cosa non era imputabile solo alla madre: ripercorrendo con la memoria quegli «anni tormentosi» (p. 755), ammetteva che sofferenze e fallimenti non erano tutti riconducibili alle condizioni «esterne» della propria vita («povertà, dispiaceri di famiglia, preoccupazioni, ecc.»), perché ad essi avevano contribuito anche i propri «sostanziali difetti»:

> Fra questi è l'eccessiva sensibilità e umanità, difetto grave nella dura vita presente, piaga aperta alla violenza del vento. Ma io considero questa come un dono prezioso, che mi permette di maggiormente percepire, quindi di maggiormente vivere, se pure soffrendo. Altro difetto la mia timidezza, invincibile, inguaribile: timidezza che giunge al punto da impedirmi di risolvere un problema se un altro sta guardandomi; da impedirmi di esprimere un concetto in me chiaro e determinato, se un altro mi contraddice verbosamente. Ma la più grave causa della mia tortura fu la scarsa forza di volontà, sempre in tutto. Solo nello studio ho volontà forte, credo di poter dire formidabile [...]. – Perciò in questi giorni, in questi mesi, il riconoscimento delle cause della mia sofferenza, l'esperienza terribile della prigionia, l'esperienza del mondo e degli uomini che un po' meglio ho imparato a conoscere, va determinando in me la deliberazione di aumentare la mia volontà, e perciò la mia potenza. Ma come e dove e per quali fonti aumentarla? Come tramutarmi in uomo? Io non vorrei chiamar volontà le tonitruanti affermazioni Alfieriane, di lui che per istudiare si faceva legare alla seggiola. Vorrei volere, ma ancora non posso dir di volere. – Altro fenomeno, naturale, il pensiero accorato, terribile in certi momenti, della famiglia e della patria: e timori per mio fratello, il pensiero di Clara sola. La mia cara e dolce sorella, a cui pure io amareggiai la vita col contegno talora egoistico e scontroso nella fanciullezza (bicicletta, ecc.) è là sola, senza il sostegno de' suoi cari, si può dire senza famiglia. Povera Clara! Mio fratello, il mio caro Enricotto, nella sua vita di aviatore, e di bravo

> e coraggioso soldato, è esposto a continuo pericolo. E la mamma è sola, con il suo continuo affanno: dopo tanto lavoro, dopo tanti sacrificî, ch'ella sostenne per me, io sono qui. Quanto poi al rimpianto di non poter combattere ancora la mia splendida vita di soldato, fra i miei splendidi alpini, «ciò mi tormenta più che questo letto»; è questo l'assillo, è questo il cancro marcio che più mi logora (pp. 755-756).

Quando, dopo un lungo viaggio, tornò finalmente a casa fu anche peggio: non trovò alcun calore ma solo l'immenso dolore per la morte del fratello, insopportabile per lui e per la madre: e anche questo era un motivo non di unione ma di isolamento. La morte del fratello rendeva ancora più difficile la vita familiare e opprimeva l'animo di Carlo Emilio, che – fra l'altro – scrive:

> Nessuna emozione per l'Italia e le cose. – Nessun sogno per il futuro. Solo Lui, il suo aereoplano, i suoi 21 anni, il suo ingegno meraviglioso, il suo animo, la sua gentilezza eroica, l'Altipiano donde io scampai; perché Dio non ha ascoltato la mia fervente preghiera del '15, del '16, di sempre: «La guerra prenda me e non lui»? (p. 851).

Per lui «il premio del ritorno, come soldato, come cittadino e come uomo» è tragico:

> I dolori invece di diminuire crescono di numero e di intensità; la rabbia per molte cose e le preoccupazioni aumentano; le speranze mancano. Così non si vive, non si può vivere. Non c'è nemmeno, a sostenermi, il ricordo di qualche gioia o fierezza passata, perché gioie non vi furono nella mia vita e le fierezze furono solo per meriti potenziali, non attuali, salvo qualche buona cosa in guerra, del resto misconosciuta e ignorata da tutti i patriottoni dell'ultima ora. – Per le prime posso pensare di me come Dante, ma senza speranza.

E cita testualmente alcuni famosi versi del *Purgatorio* (XXX, 115-20):

> questi fu tal nella sua vita nova,
> virtualmente, ch'ogni abito destro
> fatto averebbe in lui mirabil pruova.
> Ma tanto più maligno e più silvestro
> si fa il terren col mal seme e non côlto,
> quant'egli ha più del buon vigor terrestro.

Non è una novità, a Dante si era già accostato parecchie volte, ma questa volta certamente l'affinità è proclamata in modo più vistoso. Virtualmente dunque le sue qualità, che in concreto hanno potuto tradursi solamente in

> qualche buona azione in guerra, e infinita passione, e logorìo di trepidazione per il paese, e sacrificî fisici e morali non pochi, non so, ma mi par d'essere morto e sepolto e dimenticato e pensare come pensano i morti nella montagna:
> Addio, mia bella, addio!
> Se la Vittoria sarà nostra un dì,
> Diranno gl'imboscati:
> «Abbiamo vinto a forza di morir».
> Gl'imboscati la sigaretta
> E noi alpini la baionetta...
> E davvero adesso gl'imboscati fanno da eroi reduci, e gli eroi sono morti: e io sono così atrocemente solo, perché il mio fratello più forte e bravo ed intelligente di me, il solo che poteva assistermi un po' nella vita, non è più con me (pp. 854-855).

Il 25 marzo 1919, ore 13 in casa, scrive un'annotazione esplicitamente intitolata *Vita famigliare*, in cui analizza la sua drammatica situazione: innanzi tutto la morte di Enrico; poi c'è la malattia di

Clara che «ha tanto patito per il rifiuto ingiustificato opposto dalla mamma al suo matrimonio con Chirò, il compagno mio e di Enrico, stato nostro ospite per più anni nei tempi dei maggiori sacrificî finanziarî e delle strettezze. – Questo rifiuto, da me saputo per bocca di Clara, sola e piangente, fece sì che io mi arrabbiassi mutamente contro la mamma» (pp. 855-856).

> Tutto ciò è per me motivo di rabbie, di dolori terribili, di crisi mute ma spaventose, di maledizioni e bestemmie di cui poi mi vergogno. Tanti motivi di riconoscenza, oltre l'innato amore, ho verso la mamma, tanti tanti! E questi fatti mi avvelenano questo amore, che è ciò che m'è rimasto sulla terra; mi spingono a maledire i miei genitori e il giorno in cui sono nato. Proprio non meritavo, come accoglienza al ritorno in patria, la tragedia di mio fratello e il veder Clara così abbattuta fisicamente e moralmente. Ecco le realtà che mi circondano (p. 856).

E intanto studiava e sosteneva gli ultimi esami universitari:

> L'ultimo periodo di studî, dal luglio all'agosto e fino a che feci l'ultimo esame, fu caratterizzato da un terribile nervosismo, da una tremenda irrequietudine, che mi spossò. – Incerto avvenire, disgusto per il contegno del popolo italiano, ricchi e poveri e tutti, dolore per Clara, irritazione contro la Mamma che non vuol saperne di vendere la casa di Longone e di liquidare l'appartamento qui, mentre noi versiamo in tali strettezze (p. 862).

Va a Longone dove la mamma si era ritirata

> come morto: senza più voglia di nulla. Con la Mamma fui cattivo e prevedo che sarò sempre, perché troppe divergenze abbiamo su tutto: e perché vedo ch'ella non ama Clara, il che, del resto, è cosa vecchia. Anche della famiglia che un tempo adoravo sono stufo: sento che i più cari legami si dissolvono, che il maledetto destino vuol divellermi dalle pure origini della mia anima e privarmi delle mie forze più pure, per fare di me un uomo comune, volgare, tozzo, bestiale, borghese, traditore di sé stesso, italiano, «adatto all'ambiente». Tutto ha congiurato contro la mia grandezza, e prima d'ogni cosa il mio animo, debole, docile, facile ad esser preso dalle ragioni altrui; poiché in tutti, anche nei miserabili, v'è un po' di ragione, o almeno la logica della realtà.v Se la realtà avesse avuto minor forza sopra di me, oppure se la realtà fosse di quelle che consentono la grandezza, (Roma, Germania), io sarei un uomo che vale qualcosa. Ma la realtà di questi anni, salvo alcune fiamme generose e fugaci, è merdosa: e in essa mi sento immedesimare ed annegare (p. 863).

«Vorrei vedere» – scrive – «le cose della mia famiglia andar bene: la regola perfetta: le spese inutili evitate: ecc.; e mi logoro stupidamente l'anima perché la Mamma non fa quello che vorrei. E perché, dico io, vuol più bene ai muri di Longone, alle seggiole di Milano, che a me, che a Clara malata. Mi struggo per le spese, perché quest'inverno si soffrirà la fame, perché il medico ha ordinato per Clara il soggiorno in Riviera e, facendo così, non si potrà. – Ma tanto e tanto è inutile affliggersi: qualche santo soccorrerà. Vada la barca dove vuole, non me ne importa più nulla! Io non sono più un uomo» (p. 864).
E poi è un crescendo di disperazione, di rimpianti e di litigi, che non posso qui citare, fino alla nota conclusiva del 31 dicembre 1919, di cui trascrivo il finale:

> Lavorerò mediocremente e farò alcune altre bestialità. Sarò ancora cattivo per debolezza, ancora egoista per stanchezza, e bruto per abulia, e finirò la mia torbida vita nell'antica e odiosa palude dell'indolenza che ha avvelenato il mio crescere mutando le possibilità dell'azione in vani, sterili sogni.- Non noterò più nulla, poiché nulla di me è degno di ricordo anche davanti a me solo. Finisco così questo libro di note (p. 867).

L'Italia aveva vinto ma Gadda aveva perso ogni fiducia in sé stesso. Il *Giornale* è la storia di una sconfitta e i critici si sono sbizzarriti nel tentativo di fornirne un'interpretazione unitaria. Sembra

che ci sia un destino amaro che si accanisce sul giovane Gadda, che già dopo Caporetto aveva scritto: «Ora non ho più speranza di combattere: dicendo che la battaglia della mia giovinezza è perduta, non dico una frase melodrammatica. Dico che dico il vero. Tutto questo diario potrà parermi o parere ad altri melodrammatico ed è, purtroppo, soltanto vero» (p. 796).
Leggendo il *Giornale* si rischia, infatti, di pensare che costituisca una sorta di romanzo autobiografico, che ha principio, mezzo e fine: desiderio di riscatto – rotta di Caporetto – annichilimento finale per opera di un fato spietato, a cui sembrano conferire unità molti motivi ricorrenti. Si è pensato che volesse imitare Stendhal o addirittura Giulio Cesare. Ovviamente sarebbero letture sbagliate: l'unità del *Giornale* non è data dagli umori di Gadda ma da due grandi sventure. Più legittimo, e quasi inevitabile, è leggerlo come anticipazione di certi tratti distintivi del Gadda più grande: si rischia però di schiacciare il *Giornale* sui capolavori successivi. Mi è sembrato più opportuno tentare, per quanto è possibile, di valutarlo in sé e per sé, sopra tutto ricordando che si tratta di una serie di annotazioni, fatte in tempi diversi e con stati d'animo talora opposti. Aggiungerò che Gadda si rivela fin d'ora un scrittore di grande qualità e con una straordinaria capacità di rappresentare le persone che incontra e di analizzare sé stesso con toni di verità letteraria in una scrittura cangiante, capace di esprimere i più diversi stati d'animo. Ed è una scrittura che presenta una qualità e proprietà lessicale e sintattica quasi incredibili in note buttate giù frettolosamente da un giovane che aspira a scrivere un romanzo, ma non ha ancora messo niente di serio sulla carta. Colpisce innanzi tutto l'assoluta padronanza degli strumenti espressivi (sintassi, lessico, termini tecnici e volgari) e il pieno dominio intellettuale sulle situazioni rappresentate: per quanto gli consentivano la formazione borghese e lo spirito patriottico. E già – nell'invettiva, ma non solo in quella – appare una straordinaria capacità di deformazione metaforica della realtà.
Per concludere ricordo che, grazie anche a programmi accelerati del Politecnico, già nel 1920 si laureò in ingegneria industriale elettrotecnica. Era quello che voleva la madre e infatti trovò subito lavoro. A lui invece piacevano gli studi teorici, matematici e filosofici e la scrittura narrativa e pur essendo un ingegnere molto bravo sentì come una nuova violenza il lavoro tecnico che era costretto a fare.

Bibliografia essenziale

La bibliografia su Gadda è assai complicata, perché le sue opere non uscirono in ordine cronologico e, quando finalmente uscì il *Giornale*, i critici come i comuni lettori, non poterono non cercare di trovarvi i precedenti delle opere che lo avevano reso famoso. Io ho cercato di leggerla (non ci sono certo riuscito se non in piccola parte) come opera prima e quindi di non fare riferimenti alle opere successive, salvo quello finale alla *Cognizione del dolore*. E ho cercato di farne una lettura piana senza accentuare certi elementi che poi avrebbero avuto un maggiore sviluppo, preoccupandomi sopra tutto di mostrare come Gadda allora abbia vissuto l'esperienza della guerra. Penso e spero che tutti conoscano le opere principali di Gadda e almeno la *Cognizione del dolore.* Non posso dare qui una bibliografia anche essenziale, che del resto si può facilmente reperire in tutte le grandi storie letterarie e la monografie gaddiane. Rinvio dunque alla più recente, quella di Giorgio Patrizi (Roma, Salerno, 2014), per più ricche informazioni biografiche.
Fra i saggi specifici ricordo: G. UNGARELLI, *Il tenente G., la cattura, la prigionia*, in *Le carte militari di G.*, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 9-25; G. GORNI, *G., o il testamento del capitano*, in AA. VV., *Le lingue di G.*, a cura di A.M. TERZOLI, Roma, Salerno, 1995, pp. 149-178; M. GUGLIELMINETTI, *Gadda/Gaddus: «Il Giornale di guerra e di prigionia»*, in ID, *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Napoli, ESI, 2002, pp. 251-65; A. CORTELLESSA, *Il Duca di Sant'Aquila e la guerra degli altri. C. E. G. recensore di guerra*, «Paragone – Letteratura», 46, n. 548-550, pp. 116-136; ID, *La guerra-tragedia; la guerra-lutto,* in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, a cura di A.C., Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 383-90; ID, *I «De Officiis» dell'aspirante «valentuomo». La biblioteca 'militare' di G.*, in AA. VV., *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo G. alla biblioteca del Burcardo*, 2, a cura di A. C. e G. PATRIZI, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 193-205; M.A. TERZOLI, *L'anima si governa per alfabeti. Note su G. scrittore di guerra*, «Paragone – Letteratura», 49,

n. 636-640, 2003, pp. 98-120; B. ANGLANI, *Le guerre di Gaddus*, «Cahiers d'études italiennes», 1 (2004), 39-53; E. CARTA, *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra. C. E. Gadda e Blaise Cendrars*, Pisa, Ets, 2010. Moltissimo di Gadda, comprese le opere, è in rete.
Su You Tube si trova l'intervista citata sul Duca di Sant'Aquila. Ma c'è di più: nel 2000 Federica Prediali, che insegna Letteratura italiana moderna nell'Università di Edimburgo, ha fondato *on line* il sito *The Edinburgh Journal of Gadda Studies,* in cui vengono raccolti saggi, notizie, lettere, materiali vari, organizzati in studi critici (recensioni, analisi testuali e filologiche, ricostruzioni storiche) e un *Resource Center* che guida a una progressiva illustrazione di temi e problemi tipici di Gadda. C'è anche in costruzione un prezioso glossario.

«LA SOLA POESIA CHE IN FRANCIA E IN ITALIA SIA NATA DALLA GUERRA»: UNGARETTI AL FRONTE

di Giulia Radin

Nel preparare questa presentazione di Ungaretti mi sono interrogata a lungo su quale fosse il modo migliore per trattare, in un tempo così breve, i versi dedicati alla Grande Guerra certamente più noti agli Italiani: poesie come *Veglia*, *Peso*, *Fratelli*, *Sono una creatura*, pubblicate già nel 1916, sono state immediatamente incluse in tutte le antologie di lirica italiana del XX secolo, a partire dai *Poeti d'oggi* editi nel 1920 per cura di Giovanni Papini e Pietro Pancrazi (Vallecchi) e dall'*Anthologie des poètes italiens contemporains* uscita l'anno seguente a Parigi nella traduzione di Jean Chuzeville, che già presenta al pubblico francese il poeta come un classico.[15] Ancora oggi quelle liriche ricorrono sistematicamente in tutti i manuali scolastici, sono oggetto di lettura e di studio nella scuola dell'obbligo e forniscono agli insegnanti numerosi spunti di riflessione e di presentazione della Prima guerra mondiale, tanto che si potrebbe affermare che esiste una memoria collettiva italiana della Grande Guerra perché esiste la poesia di Giuseppe Ungaretti: quando pensiamo a quell'evento bellico, infatti, quasi inevitabilmente ci tornano alla mente la conclusione di *Sono una creatura* («La morte / si sconta / vivendo») o quella di *San Martino del Carso* («Ma nel mio cuore / nessuna croce manca // È il mio cuore / il paese più straziato»), la celeberrima *Soldati*: «Si sta / come d'autunno / sugli alberi / le foglie», e naturalmente la folgorante intuizione condensata nei due distici di *Mattina*: «M'illumino / d'immenso».

Liriche giustamente notissime, che finiscono tuttavia per essere le sole ricordate della vasta produzione ungarettiana. Ho scelto pertanto di astenermi dal commentarle e di prendere invece in esame altri testi, molto meno conosciuti, per seguire la progressiva elaborazione di quella lirica che, come vedremo, ha consacrato Ungaretti nel contempo poeta e italiano, ponendolo anche – mi riferisco in particolare alle raccolte francesi – al centro dell'attenzione da parte dell'*intellighenzia* europea che allora, com'è noto, risiedeva a Parigi.

Prima di scegliere la poesia quale specifica e propria modalità espressiva sino a dichiarare orgogliosamente a Papini, all'inizio del '19, di aver prodotto «la sola poesia che in Francia e in Italia sia nata dalla guerra»,[16] Ungaretti ha infatti percorso, o tentato di percorrere (e in certi casi solo progettato di percorrere) altre strade, e della guerra ha dato anche *rappresentazioni* diverse rispetto a quelle che tutti noi abbiamo imparato a memoria sui banchi di scuola (a partire peraltro da testi corrispondenti all'ultima volontà dell'autore e non alla prima versione licenziata dal poeta: purtroppo in questa sede non potremo che accennare alla questione del variantismo ungarettiano).
Oltre alle liriche, tra il '15 e il '19 Ungaretti ha sperimentato tutte le modalità espressive prese in esame nel nostro seminario: se la sua raccolta poetica potrebbe essere letta anche come una forma particolare di diaristica (e così la intendeva infatti il poeta), la "produzione bellica" ungarettiana (chiamiamola così) comprende infatti l'epistolografia, la prosa lirica, quella giornalistica e persino il romanzo (anche se dei romanzi si conservano solo titoli, soggetti molto sintetici, in un caso brevissimi abbozzi). Il largo spettro di tale produzione non stupisce se si pensa che, prima di salpare alla volta dell'Europa nel 1912 – com'è noto in quell'anno Ungaretti, dopo una brevissima sosta a Firenze per incontrare gli amici della «Voce», raggiunge Parigi, dove vive con l'amico Moammed Sceab, segue i corsi di Bergson al Collège de France, si iscrive alla Sorbona e frequenta i più

[15] «Ce n'est point par hasard» scrive lo Chuzeville nella nota introduttiva a Ungaretti «que les critiques s'accordent à définir Ungaretti: un classique. Il l'est au vrai sens de ce mot, qui n'exclut nullement la modernité, mais prête aux objets les plus modernes cette idée d'agencement, de soumission de l'accessoire à l'essentiel, même au risque de supprimer tout accessoire, comme il arrive souvent chez Ungaretti». Cfr. *Anthologie des poètes italiens contemporains (1880-1920)*, par J. CHUZEVILLE, introduction par M. MIGNON, Paris, Éditions de la Bibliothèque Universelle, 1921, p. 310.
[16] G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M. A. TERZOLI, introduzione di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1988 (d'ora in poi: LPA88), [gennaio 1919].

importanti intellettuali e artisti dell'epoca, da Picasso a De Chirico a Modigliani, da Cendrars a Salmon, da Claudel a Paul Fort –,Ungaretti aveva pubblicato su giornali e quotidiani di Alessandria d'Egitto, e in particolare sul «Messaggero Egiziano», diversi articoli e recensioni e una traduzione da Edgar Allan Poe (*Silence*, dalle *Romances of Death*). Ma nessuna lirica. Tanto che, ancora nel '16, presentandosi agli amici della «Diana», egli poteva contare su "curriculum poetico" piuttosto scarno: «qualche poesiola su "Lacerba", una sulla "Voce" […] e due o tre prosette liriche: come v'accorgete» scriveva all'animatore della rivista napoletana, Gherardo Marone «roba minuscola, nulla; ma l'animo forse non era e non è vile».[17]

Rispetto al periodo egiziano e parigino (1888-1914), ricostruibile essenzialmente attraverso i ricordi dello stesso Ungaretti e pochissimi documenti (qualche lettera a Pea e Prezzolini, gli scritti – spesso difficilmente reperibili – sul «Messaggero Egiziano», le pagelle di scuola), per analizzare gli anni del primo conflitto mondiale – anche se moltissimo è andato perduto o resta da trovare – , i documenti a nostra disposizione sono piuttosto numerosi,[18] tanto che è stato possibile pubblicare *Pianto di pietra. La Grande Guerra di Giuseppe Ungaretti*,[19] un volume nel quale la Storia è incrociata con l'esperienza bellica del fante Ungaretti (lo ricordo per inciso: pur avendo i titoli di studio necessari, Ungaretti non volle mai seguire il corso da ufficiale, a differenza di molti altri intellettuali che partirono per il fronte graduati). Rispetto a tali fonti bisogna però avvertire che, se ci consentono di seguire piuttosto agevolmente gli spostamenti, i luoghi delle licenze, le onorificenze ottenute da Ungaretti, esse presentano sempre una verità *mediata*: e non mi riferisco soltanto alle poesie, costitutivamente condizionate dal filtro della letterarietà (e per le quali non si dispone peraltro quasi mai di testimoni che attestino il lento lavorio sui testi: restano quasi solo copie "in pulito"), ma anche agli epistolari: i corrispondenti del poeta – Papini, Soffici, Prezzolini, Marone, destinatari dei carteggi più significativi e abbondanti – sono infatti "amici di penna" più che di vita, con i quali – anche se non mancano momenti di toccante intimità – il poeta si propone sempre di offrire di sé una certa immagine, tanto che in alcuni casi le lettere inviate a diversi destinatari sono identiche fra loro (non si sono invece conservate le missive che forse avrebbero potuto documentare una dimensione più autentica, come quelle ai familiari). E tuttavia, nonostante vi sia sempre una forma di mediazione letteraria, si tratta di documenti fondamentali per seguire, in presa diretta, la nascita della poesia e per comprendere le ragioni di certe scelte, *in primis* quella dell'interventismo e dell'arruolamento di Ungaretti nell'esercito italiano come volontario; scelte rispetto alle quali, fatte salve le riserve espresse sinora, è fondamentale una lettera inviata a Prezzolini entro l'8 novembre 1914.

A quest'altezza cronologica Ungaretti non ha ancora pubblicato nulla di suo in Europa (torneremo più avanti su *Roman Cinéma*, datato 11 marzo 1914): dopo aver conseguito la laurea alla Sorbona il 28 maggio 1914 con una tesi su Maurice de Guérin, il poeta si trasferisce a Viareggio, da Enrico Pea (amico carissimo sin dagli anni egiziani, col quale aveva frequentato il circolo della "Baracca Rossa", insieme a Leda Rafanelli e ad altri anarchici e socialisti rivoluzionari presenti ad Alessandria); in Versilia incontra e prende a frequentare il gruppo della "Repubblica d'Apua" fondata da Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, del quale fanno parte Lorenzo Viani, Luigi Campolonghi, Alceste De Ambris: [20] con loro, il 20 settembre partecipa ad alcuni disordini a Lucca ed è accusato – così recita il rapporto della prefettura – di aver emesso «un suono sconcio con la bocca in segno di disprezzo» durante l'esecuzione della marcia reale. In autunno è a Milano, dove

[17] G. UNGARETTI, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone, 1916-1918*, a cura di A. MARONE, Introduzione di L. PICCIONI, Milano, Mondadori, 1978, lettera con t.p. 29 giugno 1916. Ora in G. UNGARETTI, *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, a cura di F. BERNARDINI NAPOLETANO, Milano, Mondadori, 2015.

[18] Segnalo per inciso che molti dei materiali che citerò – lettere, poesie a lungo inedite, prose, traduzioni – sono stati pubblicati in momenti diversi e spesso in maniera frammentaria, a causa della disgregazione di molti archivi, le cui "serie" sono state ritrovate o messe a disposizione degli studiosi via via nel tempo.

[19] Edito da Nicola Bultrini e Lucio Fabi, con una prefazione di Andrea Zanzotto, nella collana «Il libri della prima guerra mondiale», Chiari (BS), NordPress Edizioni, 2007.

[20] Cfr. S. BUCCIARELLI, M. CICCUTO, A. SERAFINI, *La Repubblica di Apua*, Firenze, Maschietto, 2010.

insegna il francese in una scuola (e prepara l'esame di abilitazione all'insegnamento, che otterrà l'anno seguente con Farinelli a Torino). E proprio dal capoluogo lombardo scrive a Prezzolini:

> Caro Prezzolini,
> a proposito della guerra. Da tanto tempo l'ascolto, Prezzolini, la guardo credere e dubitare, illudersi e disilludersi. Posso confidarle qualche cosa di mio. Le dico: «Sono uno smarrito». A che gente appartengo, di dove sono? Sono senza posto nel mondo, senza prossimo. Mi chino verso qualcuno, e mi faccio male. E come fare a vivere e continuamente rinchiudersi come una tomba? Alessandria d'Egitto, Parigi, Milano, tre tappe, ventisei anni, e il cantuccio di terra per il mio riposo non me lo posso trovare. E chi ha vissuto con me per compatirmi? […] È questa la mia sorte? E chi dovrebbe accorgersi che patisco? Chi potrebbe ascoltarmi? Chi può dividere il mio patimento? Sono strani i miei discorsi. Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione? E se la guerra mi consacrasse italiano? Il medesimo entusiasmo, i medesimi rischi, il medesimo eroismo, la medesima vittoria. Per me, per il mio caso personale, la bontà della guerra. Per tutti gli italiani, finalmente una comune passione, una comune certezza, finalmente l'unità d'Italia.[21]

È una lettera molto lucida, che esprime bene un sentimento diffuso, quello della necessità di "fare gli Italiani", ed illustra con chiarezza le ragioni dell'interventismo del *déraciné* Ungaretti, figlio di emigrati lucchesi alla ricerca della propria patria. Leggendo questi passi il nostro pensiero corre naturalmente alle due liriche che aprono e chiudono *Il Porto Sepolto*, la prima raccolta poetica ungarettiana, stampata nel dicembre 1916 a Udine in soli 80 esemplari, con l'aiuto del «Gentile / Ettore Serra» (*Commiato*), ufficiale spezzino incontrato al fronte; due liriche composte a ridosso della consegna del volumetto allo Stabilimento Tipografico Friulano, e datate infatti 30 settembre e 1° ottobre 1916

Nella poesia incipitaria Ungaretti ricorda l'amico Moammed Sceab, arrivato con lui dall'Egitto a Parigi, «città [sa]nta dell'uomo moderno»,[22] e morto suicida perché non aveva saputo trovare una sintesi fra le sue diverse patrie culturali e identità:

> IN MEMORIA
> Locvizza il 30 settembre 1916
>
> Si chiamava
> Moammed Sceab
>
> Discendente
> di emiri di nomadi
> suicida
> perché non aveva più
> Patria
>
> Amò la Francia
> e mutò nome
>
> Fu Marcel
> ma non era Francese
> e non sapeva più
> vivere
> nella tenda dei suoi
> dove si ascolta la cantilena
> del Corano

[21] G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezzolini, 1911-1969*, a cura di M. A. TERZOLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000 (d'ora in poi: LPz00),

[22] G. UNGARETTI, *Lettere a Enrico Pea*, a cura di J. SOLDATESCHI, con una Nota introduttiva di G. LUTI, Milano, Scheiwiller, 1983, lettera con t.p. 8 marzo 1913.

gustando un caffè

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono

L'ho accompagnato
insieme alla padrona dell'albergo
dove abitavamo
a Parigi
dal numero 5 della rue des Carmes
appassito vicolo in discesa

Riposa
nel camposanto d'Ivry
sobborgo che pare
sempre
in una giornata
di una
decomposta fiera

E forse io solo
so ancora
che visse

A *In memoria* Ungaretti contrappone l'ultima lirica della raccolta (se si esclude *Commiato*, dedicata a Serra), *Italia*, nella quale egli dichiara orgogliosamente di aver saputo riconquistare la propria identità grazie all'uniforme e di essere riuscito a sciogliere il proprio canto nel canto del suo popolo:

ITALIA
Locvizza l'1 ottobre 1916

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
d'innumerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia

Come si diceva, la guerra finisce dunque per consacrare italiano, oltre che poeta, il *déraciné* Ungaretti. È tuttavia opportuno mettere in relazione la lettera a Prezzolini anche con un'altra poesia, cronologicamente più vicina a quella missiva perché pubblicata l'8 maggio del '15 su uno degli ultimi numeri di «Lacerba» (sulla quale Ungaretti aveva per la prima volta pubblicato nel febbraio alcune poesie), rivista che avrebbe chiuso le sue pubblicazioni il 22 maggio di quello stesso anno, due giorni prima dell'entrata in guerra dell'Italia, con il celebre editoriale papiniano intitolato "Abbiamo vinto!".

Dal punto di vista formale, *Popolo* è vicina alla limitata produzione ungarettiana anteriore alla guerra, in cui si avvertono modi palazzeschiani, un marcato gusto per la provocazione, l'adesione alla sintassi parolibera; e tuttavia per il suo contenuto essa si distacca dalle altre prove, tanto che sin dal 1919 la lirica potrà essere dedicata a Mussolini e sarà accompagnata, sino al 1942, dalla nota

«Suggerita nel 1915 dall'Uomo che si affacciava allora per la prima volta al suo cuore, … *Popolo* è per il poeta l'immagine della fedeltà, e per questo, fra tutte le sue poesie, la più cara». Si tratta anche, come attesta una lettera del poeta a Giuseppe De Robertis, di una delle liriche dalla vicenda testuale più complessa. Mi limiterò a citare alcuni versi della versione apparsa su «Lacerba», da cui deriva il testo pubblicato nel 1935 sull'*Antologia di poeti fascisti*,[23] in cui *Popolo* è datata *settembre-dicembre 1914* (lo stesso periodo dunque della lettera a Prezzolini), e nella quale Ungaretti introduce diverse varianti, che da un lato riducono il marcato erotismo della stesura lacerbiana, e dall'altro amplificano un certo tipo di retorica, sottolineato da quattro nuovi decasillabi anapestici che scandiscono la penultima strofe con un ritmo di marcia militare.

Fanfare sperdute nei monti
lembi fragranti di fonti

Raccordi nelle conchiglie
amuleto d'amore
…
D'improvvise bandiere agli osanna
senza fine echeggianti al bramito
di accenderci di gioia immortale
centomila le facce comparse
a salire alla voce del sangue
ritornata di colpo alto vincolo

La polla d'amore più scuro
trasvolta nel cielo campestre

L'*Antologia di poeti fascisti* comprende anche *1914-1915*, una lirica composta all'inizio degli anni Trenta, che declina in toni molto simili a *Popolo* l'esilio alessandrino e la ricerca della Patria:

Chiara Italia, parlasti finalmente
al figlio d'emigranti ...
Colla grazia fatale dei millenni
Riprendendo a parlare ad ogni senso,
Patria fruttuosa, rinascevi prode,
Degna che uno per te muoia d'amore.

La retorica sottesa a queste poesie è certo molto distante dall'essenzialità della parola «scavata […] / come un abisso» del *Porto Sepolto* (*Commiato*), cui il poeta sarebbe arrivato – come vedremo – solo dopo un lentissimo lavorio sui propri testi.

Osserviamo ora da vicino la struttura dell'*Allegria*, la raccolta in cui confluiscono le liriche "belliche" ungarettiane e che è certamente la più complessa dal punto di vista del variantismo strutturale, oltre che testuale: le cinque sezioni della raccolta si definiscono infatti solo nel 1931 (il testo delle poesie è in evoluzione sino al 1942), dopo importanti oscillazioni nelle edizioni del '19 e del '23.

[23] Nel breve profilo biografico dedicato nell'*Antologia dei poeti fascisti* a Ungaretti (pp. 258-259), si sottolinea la partecipazione del poeta, trasferitosi a Milano nel 1914, «ai moti per l'intervento».

Il Porto Sepolto	*Allegria di Naufragi*	*Il Porto Sepolto*	*L'Allegria*
Udine 1916	**Firenze 1919**	**La Spezia 1923**	**Milano 1931**
Il porto sepolto	Ultime e prime	Sirene	Ultime
	Atti primaverili e d'altre stagioni	Elegie e madrigali	Il porto sepolto
	Giugno	Allegria di naufragi	Naufragi
	Intagli	Il porto sepolto	Girovago
	Il ciclo delle 24 ore		Prime
	Il porto sepolto		
	Il panorama d'Alessandria d'Egitto		
	Babele		
	Finali di commedia		
	La guerre		
	> Derniers Jours		
	PLM 1914 1919		

La prima raccolta, stampata a Firenze alla fine del 1919 con il titolo *Allegria di Naufragi*, potrebbe essere definita una "raccolta-contenitore", che comprende ben undici sezioni, e si chiude con le poesie francesi della *Guerre*, stampate a Parigi all'inizio dell'anno, e *PLM (Paris-Lyon-Méditerranée)*, una nuova sezione francese unita a *La Guerre* da un nuovo titolo complessivo, *Derniers Jours*, che racchiude quell'esperienza linguistica.
A partire dall'edizione del '23 (introdotta dalla celebre prefazione di Mussolini[24]), Ungaretti opera una drastica riduzione del proprio *corpus* poetico, racchiuso ormai in sole cinque sezioni, che diventeranno definitive nei titoli e nella struttura interna a partire dall'edizione Preda, del 1931.
Fatta eccezione per la seconda sezione, *Il Porto Sepolto*, che corrisponde al volume stampato a Udine nel 1916 e costituisce il nucleo invariante della raccolta (di cui Ungaretti aveva anticipato cinque sole liriche sulla «Voce» e sulla «Diana»), le altre sezioni sono costituite da "cicli" apparsi prima su rivista e sottoposti quindi, prima di approdare in volume, a un importante lavorio.

ULTIME → «Critica magistrale» (Milano), «Lacerba» (Firenze)
IL PORTO SEPOLTO → «Voce» (Firenze), «Diana» (Napoli), *Il Porto Sepolto* (Udine 1916)
NAUFRAGI → «Riviera Ligure» (Oneglia), *Antologia della Diana* (Napoli 1918)
GIROVAGO → «La Raccolta» (Bologna)
PRIME → «Ardita» (Milano), *Allegria di Naufragi* (Firenze 1919)

Per storicizzare meglio la dedica di *Popolo* e l'avvicinamento di Ungaretti a Mussolini (le poesie incluse nella sezione *Prime* – che corrispondono alle poesie composte alla fine della Guerra – sono pubblicate sull'«Ardita», mensile del «Popolo d'Italia»), può essere utile ricordare dove e quando Ungaretti ha pubblicato le liriche della sezione *Ultime*, composte fra il 1914 e il 1915: sui

[24] Stampata in 500 esemplari numerati fuori commercio, con fregi di Francesco Gamba, conteneva la seguente Presentazione (riportata fra le note in tutte le successive edizioni dell'*Allegria*) di Mussolini: «Io non saprei proprio dire in questo momento come Giuseppe Ungaretti sia entrato nel cerchio della mia vita. Deve essere stato durante la guerra o imminentemente dopo. Ricordo che fu per qualche tempo corrispondente del "Popolo d'Italia" da Parigi. Non era un corrispondente politico e nemmeno un minuto raccoglitore delle cronache francesi: di quando in quando i suoi articoli affrontavano dei problemi che sembravano trascurati. Si trattava di anticipazioni o di indagini fatte da un nuovo punto di vista. Poi, a rivoluzione fascista compiuta, seppi per caso che egli era all'ufficio stampa del Ministero degli esteri. Confesso che la cosa mi parve paradossale. Sulle prime: perché poi pensandoci mi accorsi che non sempre burocrazia e poesia, burocrazia ed arte sono termini inconciliabili. Mi pare che Guy de Maupassant fosse un impiegato dell'amministrazione francese: ed uno dei poeti più interessanti della Francia contemporanea è nella carriera diplomatica. Ma dopo tanto tempo il burocrate non ha ucciso il poeta: e lo dimostra questo libro di poesia. Il mio compito non è di recensirlo: coloro che leggeranno queste pagine si troveranno di fronte ad una testimonianza profonda della poesia fatta di sensibilità, di tormento, di ricerca, di passione e di mistero».

numeri di «Lacerba» più caratterizzati da un profondo impegno in senso interventistico, e sulla «Critica magistrale», rivista che accoglieva le istanze dell'ala più radicale del sindacalismo socialista. A marzo, quando sul periodico uscivano alcune poesie di Ungaretti, i suoi principali animatori (Ciarlantini, Capodivacca, Dini) si esprimevano in direzione interventista; alla fine della guerra tutti costoro sarebbero divenuti sansepolcristi e avrebbero aderito al fascismo.[25]

Concentriamoci ora sulle tre sezioni centrali dell'*Allegria*, che comprendono la produzione bellica ungarettiana, come dimostra anche la presenza, in calce ad ogni poesia, di un luogo e di una data ben precisi: la prima sezione, *Il Porto Sepolto*, è redatta in zona di guerra, sul Carso, nel 1916; la seconda durante le licenze a Napoli e a casa Papini e ancora in Zona di guerra, nella zona di Santa Maria la Longa (più distante dal Carso e dall'Isonzo), nel 1917; la terza in zona di guerra francese, nel 1918.
Questa scansione riflette l'intenzione di Ungaretti di presentare la propria raccolta come un diario, come emerge dalla nota premessa all'edizione Preda dell'*Allegria*: «questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia».
Oltre alle poesie entrate a far parte del "canone", Ungaretti ha composto anche diverse liriche *extravaganti*, a proposito delle quali si deve distinguere fra "liriche disperse" (nel senso di andate perdute, smarrite) e "poesie rifiutate" da Ungaretti (subito o dopo alcuni ripensamenti): le prime sarebbero facilmente potute rientrare nel *Porto Sepolto*, come dimostra la stessa ripetitività di temi e modi: «Sono impoverito / la povertà dei sassi / sui quali mi butto / quando viene il momento / di aspettare» (*Soldato*); «Il ragazzo / che nelle vene ha i fiumi / di tante umanità diverse …» (*Notte*).

Le "rifiutate" ci forniscono invece una rappresentazione della guerra molto diversa rispetto a quella cui Ungaretti ci ha abituati, sin dai titoli: *Inno di guerra*, *Coro latino* (spedite a Papini il 7 luglio 1916),[26] per esempio, furono scritte negli stessi giorni in cui Ungaretti componeva le ben più celebri *Peso*, *Dannazione*, *Risvegli* (Mariano, 29 giugno 1916) e *Fratelli* (15 luglio 1916), in un momento particolarmente tragico e difficile della Grande Guerra, quando cioè, dopo la 5a battaglia dell'Isonzo, i comandi austriaci avevano deciso di rispondere all'avanzata italiana sul monte San Michele con i gas venefici, uccidendo in due soli giorni 2700 uomini e intossicandone 4000 del 19° e 20° reggimento (Ungaretti faceva parte del primo).
Di questo attacco reca traccia l'*Inno di guerra*:

> Quel campo sorride
> al mattutino
> come noi soldati
> abbandonati all'onda
> della nostra marcia
>
> Ho saputo questa dolcezza suprema
> due italiani *congestionati*
> dall'asfissia tedesca
> cercandosi un sorso d'aria pura
> si sono baciati
> *e sono rimasti*

Se nella prima e nella seconda strofa dell'*Inno* è possibile ritrovare alcuni motivi ricorrenti nel

[25] Cfr. F. DELLA PERUTA, S. MISIANI, A. PEPE, *Il sindacalismo federale nella storia d'Italia*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 213 ss.
[26] Pubblicate per la prima volta in G. UNGARETTI, *Poesie e prose liriche (1915-1920)*, a cura di C. MAGGI ROMANO e M.A. TERZOLI, Introduzione di D. DE ROBERTIS, Milano, Mondadori, 1989, si possono leggere ora nella nuova edizione del "Meridiano" *Vita d'un uomo*, a cura di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, alle pp. 460-462.

Porto Sepolto, le strofe successive risentono ancora molto dell'esperienza poetica delle *Ultime* (non a caso infatti l'*Inno* è inviato a Giovanni Papini,[27] con il *Coro latino*):

I nostri
balzati come leoni fra le iene
avevano
la gentilezza di Santa Genoveffa
la fierezza di Giovanna d'Arco
e l'entusiasmo della marsigliese
la generosità garibaldina
levando il nome tremendo
di un nostro pegno di fede
alla Francia
Savoia

E noi vogliamo la libertà
la gioia di vivere in libertà

C'è scritto
nei diari
al termine di quella giornata
il tempo era bello

L'accumulazione e i toni giocosi tipici della prima produzione ungarettiana stridono con la retorica quasi dannunziana di altri passaggi e testimoniano il lento e progressivo affermarsi di una nuova coscienza letteraria e di una nuova linea poetica improntata al pudore e non all'esibizionismo, come confida lo stesso Ungaretti a Papini il giorno seguente: «no, niente esibizioni più; a che prò? Non ho nessuno da convertire; ho da vivere; niente più affari genere "Inno" e "Coro" che sono reazioni; ma amore amore; ma pudore; ma infinita gioia».[28]

Analizzando le disperse del '17 è possibile notare un altro indirizzo che Ungaretti ha voluto progressivamente imprimere alla propria poesia: evitare l'eccessiva precisione e la descrizione. Le tre sezioni centrali dell'*Allegria* presentano infatti pochissimi i riferimenti veri e propri alla guerra – alle armi, al rumore, agli odori, al sangue –, che si concentrano nelle liriche subito antologizzate e divenute più celebri. Ungaretti rifiuta, per esempio, *Paesaggio di guerra*:

Mulinano
frenesie
avvampanti
sul firmamento
avariato
fra nugoli
afosi
di bruma
improvvisa

[27] Negli stessi giorni, Ungaretti scriveva a Papini: «Sono tutto acceso; siamo tutti accesi; quest'estate birbona; e senza rinfreschi di nessuna specie; cré nom de Dieu! T'assicuro che il povero corpo urla; questa povera belva incatenata di grigioverde! Mio Dio! purché veramente n'esca più grande l'Italia; più intensamente viva; risvegliata in tutto il suo vigore; nella sua piena civiltà; ché se in una volta turbinassero al cielo i suoi colori infiniti, sarebbe un sole questa nostra patria!» (LPA88, lettera con t.p. 11.07.1916).

[28] LPA88, [8/9.07.1916]. Se il poeta si affretta a trasmettere delle correzioni all'*Inno* «per togliere quel certo che di dannunziano che c'era – oh soltanto in apparenza!» (LPA88 [12.07.1916]), non si deve dimenticare che, dalle colonne del «Messaggero Egiziano», qualche anno prima, sul «Messaggero Egiziano» (7 giugno 1911), egli si era espresso con entusiasmo a proposito del *Martyre de Saint Sébastien*. Cfr L. REBAY, *Ungaretti: gli scritti egiziani, 1909-1912*, «Forum Italicum», XIV, 1, Spring 1980.

e *Questa contrada*:

Questa contrada
ch'è un rottame
spropositato
questa contrada
di frigidi macigni
e di ruggine
vischiosa
è coperta
d'un cielo velato
come un canto
che non si può
sfogare
in gocciole brillanti
di pianto
e si rovina in sé

Il poeta attenua il descrittivismo anche modificando i titoli delle liriche: *Paesaggio* diventa *Monotonia*, *Immagini di guerra* («Assisto la notte violentata // L'aria è crivellata / come una trina / dalle schioppettate / degli uomini / ritratti / nelle trincee … mi pare / che un affannato / nugolo di scalpellini / batta il lastricato / di pietra di lava / delle mie strade / ed io l'ascolti / non vedendo / in dormiveglia) diventa *In dormiveglia*.
È sufficiente del resto raffrontare la conclusione di *Fratelli* nella stesura del '16 e del '31

saluto
accorato
nell'aria spasimante
implorazione
sussurrata
di soccorso
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

per notare come la descrizione vada rarefacendosi, secondo l'esigenza di pudore illustrata a Papini ma soprattutto in adesione alla poetica leopardiana del vago, tanto cara a Ungaretti, che in questi stessi giorni scriveva: «così mi si distilla quella mia tanto vaga poesia».[29]
Anche le varianti di *San Martino del Carso* confermano come Ungaretti tenda a una dilatazione dell'assenza nell'infinito spazio-temporale attraverso, per esempio, l'assolutizzazione dei dimostrativi, svincolati da luoghi e occasioni, e l'accentuazione dell'allusività:[30]

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto
nei cimiteri

ma nel mio cuore
nessuna croce manca

Di *tanti*
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure *tanto*

ma nel mio cuore
nessuna croce manca

La guerra diventa così una sorta di spettro onnipresente, di cui si intuiscono gli artigli nel riflesso,

[29] LPA88, 9 giugno 1916:
[30] Cfr. il commento di Carlo Ossola nel nuovo "Meridiano" Mondadori, pp. 876-877.

nell'ombra che lascia sulla natura e sul cuore dell'uomo, che spesso reagisce alla devastazione con un incredibile slancio vitale: se Gadda confidava che «per fare all'amore» servirebbe «una voglia di vivere e di godere che io non ho»,[31] Ungaretti scrive invece «lettere piene d'amore» di fronte al compagno massacrato. Il poeta reagisce alla brutalità della guerra inserendo nella propria raccolta un erotismo marcatissimo, quasi violento, come nei versi di *Giugno*: «Nella trasparenza / dell'acqua / l'oro velino / della tua pelle / si brinerà di moro // Librata / dalle lastre / squillanti / dell'aria sarai / come una / pantera // Ai tagli / mobili / dell'ombra / ti sfoglierai // Ruggendo / muta in / quella polvere / mi soffocherai». Lo stesso Ungaretti avrebbe precisato nelle note a Vita d'un uomo:

> Nella mia poesia non c'è traccia di odio per il nemico, né per nessuno: c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione. C'è volontà d'espressione, c'è esaltazione, nel *Porto Sepolto*, quell'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale, dell'appetito di vivere, che è moltiplicato dalla prossimità e dalla quotidiana frequentazione della morte. Viviamo nella contraddizione.[32]

Soffermiamoci ora su *Girovago*, la sezione più breve dell'*Allegria* (sole cinque liriche), che riveste però un'importanza capitale nel passaggio di Ungaretti al francese. La quarta sezione dell'*Allegria* comprende infatti la poesia scritta in viaggio verso e sul fronte francese. Nella primavera del 1918 la Brigata "Brescia", di cui faceva parte Ungaretti, venne accorpata ad altri battaglioni in una Grande Unità[33] e inviata, dietro richiesta dei comandi francesi e inglesi, nel settore dell'Ardre per assicurare un contributo italiano alla seconda battaglia della Marna e alla successiva controffensiva dell'Intesa (che avrebbe fiaccato definitivamente ogni velleità offensiva dei tedeschi): il 18 aprile 1918 il poeta partì per la Francia con altri 40.000 uomini, distribuiti su su 92 treni.

Girovago nasce dopo un lungo periodo di silenzio poetico: l'ultima lirica di *Naufragi*, *Dal Viale di Valle*, è datata «Pieve Santo Stefano 31 agosto 1917», mentre la prima della nuova sezione, *Si porta*, è del marzo 1918. Il poeta comunica a più riprese ai propri corrispondenti che il «tarlo della poesia tace»; non per questo tace Ungaretti, che, come abbiamo detto, non si dedica soltanto alla poesia:[34] a questi mesi di "silenzio poetico" sono infatti ascrivibili numerosi progetti e prose, legati anzitutto a Caporetto, il "giorno triste" per antonomasia (LMA78, [16 nov. 1917]). Dopo la disfatta, l'85 D Compagnia Presidiaria dell'XI Corpo d'Armata, di cui faceva parte Ungaretti, è impegnata in continui e spossanti spostamenti e il fante si sente: «più solo, più inenarrabilmente solo che mai./ Solo e amaro. Con il cuore scuro e peso, con ogni cosa allontanata. Non ne posso più» confida a Marone «di' al mondo che ho bisogno di affetto per aver coraggio; è tanto necessario oggi essere coraggiosi».[35] E ancora una volta, è proprio la poesia a infondergli quel coraggio «tanto

[31] Cfr. *supra*, il contributo di Mario Pozzi.

[32] E se questo slancio viene a mancare e c'è apatia, essa è riferibile piuttosto alla natura stessa del poeta: «Noi orientali soffriamo una perplessità; nelle giornate torride m'avvicinavo al mare, col desiderio di tuffarmici e di uscirne fresco, ma il sole mi vinceva, e mi buttavo sulla sabbia, infermo, guardavo il mare e – hai indovinato – m'assopivo, impregnato di sole». Così scriveva Ungaretti a Tullio Garbari in una lettera con timbro postale 15.4.16, ora riprodotta in *Tullio Garbari, lo sguardo severo*, a cura di D. PRIMERANO e R. TURRINA, Trento, Museo Diocesano Tridentino, 2007, p. 163, n. 99.

[33] L'unità prescelta dal comando supremo italiano per il trasferimento in Francia fu il II Corpo d'Armata, già impegnato dall'Isonzo al Piave ed ora in riserva perché, per le gravi perdite subite, aveva uomini sufficienti per costituire una sola brigata. Venne così costituita una Grande Unità comprendente la 3a Divisione (Brigate «Napoli» e «Salerno»), l'8ª Divisione (Brigate «Alpi» e «Brescia»), il 10° Reggimento Artiglieria da Campagna, il 9° Raggruppamento Artiglieria pesante campale, il 2° Reparto d'Assalto e il gruppo cavalleggeri di «Lodi», e ancora truppe del genio e servizi per un totale di circa 40.000 uomini. Al comando della «Alpi» si trovava Giuseppe (Peppino) Garibaldi, nipote dell'Eroe dei Due Mondi.

[34] Come sarebbe accaduto più avanti, negli anni bui del *Dolore* (raccolta nata prima e durante la Seconda guerra mondiale), anche nel difficile passaggio fra '17 e '18 la nascita della poesia avviene proprio attraverso la prosa).

[35] *Lettere a Gherardo Marone*, cit., [19 dicembre 1917].

necessario», come testimonia una lettera inviata quello stesso giorno a Papini: «Che pensi di una raccolta di tutte le mie poesie che porterebbero per titolo "Zona di guerra" e nella quale comprenderei il Porto [,il Ciclo, quelle della Riviera,] e qualche prosa lirica?».[36]

L'intenzione di Ungaretti è ora quella «di raccontare la storia del vecchio 19 impersonata in una gentilezza, svanita nel silenzio, laggiù; la figura splendente di umanità del Capitano Cremona, laggiù nel silenzio di questo mio cuore peso come una pietra»[37] (); alcuni passaggi delle lettere del poeta lasciano trasparire i toni che con ogni probabilità avrebbe dovuto assumere «la storia del vecchio 19»:

> Cari miei compagni. Sfilavano ieri snelli alla cadenza dei loro passi risoluti, amabili. E hanno guardato in viso la morte, senza sapere perché, e hanno ripreso il monte "aspro", i più ingegnosi i più mansueti i più impetuosi i più generosi – non sanno perché – ricostruttori di questa terra, italiani. Come era bello il capitano di 23 anni, alto due metri, che, cavalcando, iniziava la marcia. Come era bello il capitano Cremona.[38]

Accanto al capitano Nazzareno Cremona (che diverrà una delle *Leggende* di *Sentimento del Tempo*), l'epistolario ungarettiano conserva il ricordo di altre figure di ufficiali: il gentile Ettore Serra e Alessandro Casati, «signore in poesia e in atti»;[39] ma è soprattutto il *popolo d'Italia soldato* (questo il titolo di un altro progetto concepito all'inizio del '18) a emergere nelle lettere e nella progettualità del poeta:

> Ho nel cuore "La luminaria al mio 19" che chiuderà il libro, che sarà il canto atroce e gentile del battistrada d'Italia, ardore e tremore, come di fiamme, dei battistrada d'Italia; i miei fanti allineati e travolti nel tumulto, lontano cuore azzurro e vasto come l'orizzonte che mi palpita in questo mio cuore senza quasi più sangue ma, immenso, come il cielo e il deserto, d'amore»[40]

Proprio pensando ai compagni di reggimento e, più in generale, al morale delle truppe dopo la disfatta, alla fine dell'anno Ungaretti esorta Papini, allora direttore del «Tempo»: «Spero sempre di più in questa nostra Italia; il morale delle truppe è ottimo; ma al parlamento non fanno il proprio dovere: dall'Italia bisogna sostenerci, non avvilirci con dei pettegolezzi e degli astii; siamo già troppo affranti per quello ch'è successo, e non si tollera che i miserabili preparino i loro successi elettorali sulla nostra sventura. Bollali a sangue, da Giolitti in giù, a Turati, a Morgari, a ogni altra porcheria».[41] Una settimana dopo, il 4 gennaio 1918, Papini avrebbe pubblicato sul «Tempo» un articolo dello stesso Ungaretti, che precede di soli tre giorni la nascita del Servizio P (propaganda), istituito il 9 gennaio 1918 in seguito alla disfatta di Caporetto per sostenere e sorvegliare il morale delle truppe.[42]

---

[36] LPA88, [19 dicembre 1917].
[37] *Ibidem*.
[38] Ivi, [23 aprile 1916]).
[39] «A Alessandro Casati / Signore in poesia e in atti» sarà infatti la dedica apposta sull'esemplare della *Guerre* inviatogli da Ungaretti, ora conservato a Palazzo Sormani (Milano). A Soffici Ungaretti aveva scritto il 1° gennaio 1918: «Casati m'era caro da molto per quel che ne sapevo da Rebora, da Jahier, e da Prezzolini; ma ora che l'ho veduto bene, nella sua limpida onestà, m'è rimasto veramente nell'anima come una magnifica figura di signore!» (G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici, 1917-1930*, a cura di P. MONTEFOSCHI e L. PICCIONI, Firenze, Sansoni, 1981; d'ora in poi LSO81).
[40] LSO81, [20 settembre 1918]
[41] LPA88, [27 dicembre 1917]
[42] Con la circolare del 9 gennaio 1918 il Comando Supremo istituì in tutto l'esercito un'organizzazione di propaganda, assistenza e vigilanza denominata Servizio P. Affidato perlopiù a ufficiali di complemento che nella vita civile svolgevano attività intellettuali (vi collaborarono Piero Calamandrei, Giuseppe Lombardo Radice, Giuseppe Prezzolini, Ardengo Soffici e Gioacchino Volpe), il Servizio P aveva lo scopo di migliorare le condizioni morali e materiali dei soldati e delle popolazioni dei territori controllati dalle armate. Sul "servizio P" cfr. G. L. GATTI, *Dopo Caporetto. Gli ufficiali P nella Grande Guerra: propaganda, assistenza, viglianza*, presentazione di G. ROCHAT, Gorizia, Libreria

L'articolo è intitolato *Zona di guerra* (proprio come la raccolta poetica cui Ungaretti si proponeva di lavorare) e ha come significativo sottotitolo «Vivendo con il popolo» (e la data 30 dicembre 1917): la seconda parte di questo scritto assolve al compito di risollevare il morale delle truppe e fustigare il governo italiano, coerentemente con quanto richiesto a fine anno a Papini, direttore del giornale: «dall'Italia bisogna sostenerci, non avvilirci con dei pettegolezzi e degli astii […]. Bollali a sangue, da Giolitti in giù, a Turati, a Morgari, a ogni altra porcheria».[43]

La prima parte dell'articolo, invece, condensa *topoi* e figure tipiche dell'*imagerie* ungarettiana e presenta numerosi passaggi lirici, che Ungaretti avrebbe facilmente potuto trasformare in veri e propri *poèmes en prose* per la progettata raccolta *Zona di guerra*; si svilupperanno invece nella poesia dei mesi seguenti, pubblicata il 15 giugno 1918 su «La Raccolta»[44] di Giuseppe Raimondi con il titolo complessivo *Atti primaverili e d'altre stagioni* (*L'illuminata rugiada*, *Militari*, *Fine marzo*, *Prato*, *Mattutino e notturno*, *Girovago*, *Sera Serena*).

L'*incipit* di *Zona di guerra* fornisce una straordinaria amplificazione di un titolo presente nel fascicolo, *L'illuminata rugiada*: è l'alba, e al sorgere del sole le gocce di rugiada si illuminano come brillanti:

> così addormentato con i miei occhi aperti, un poco aperti, quel poco per accorgersi che ogni tanto fa capolino *il sole*; e qualche mattina persiste faceto a *imbrillantare qualche sparuto filo d'erba*, sciogliendo anche qualche scaglia di gelo.[45]

Questo passaggio fornisce anche una parafrasi per il titolo di un fascicoletto rimasto a lungo inedito, donato da Ungaretti a Marthe Roux, la «ragazza / tenue» contemplata dal poeta in *Nostalgia* e amata – l'uno all'insaputa dell'altro – da Ungaretti e Apollinaire: *Les pierreries ensoleillées* ('le gemme illuminate'). Il *Cahier pour Marthe* comprende le poesie pubblicate sulla «Raccolta» affiancate da una traduzione francese (che non è mera traduzione); queste stesse poesie confluiranno con alcune varianti e, soprattutto, con una nuova veste tipografica nella *Guerre*, una *plaquette* stampata in soli ottanta esemplari a Parigi, all'inizio del '19, dagli Etablissements Lux, che pubblicavano anche il «Sempre Avanti…».

Anche le date poste in calce alle liriche nella rivista e nel *cahier* sono pressoché identiche (cambia solo la lingua in cui sono espresse): «Roma Marzo / Villa di Garda, Aprile / Camp de Mailly, Mai / Paris / Mai 1918». Nelle *Pierreries* è presente tuttavia un'informazione aggiuntiva, e cioè l'appartenenza del poeta al 19 reggimento e la sua presenza in *Zona di guerra* («soldat / du 19 Fanteria / Zona di guerra»), che Ungaretti aveva l'abitudine di segnalare ai propri corrispondenti, ma che qui risulta particolarmente importante perché direttamente riconducibile al progetto esposto a Papini qualche mese prima: nella germinazione della poesia confluita nelle *Pierreries* prima, e poi nella *Guerre*, un ruolo fondamentale hanno svolto le due prose ungarettiane pubblicate sul «Tempo» di Papini: basti raffrontarle a *Hiver*:

> E assenza, assenza, molti giorni d'assenza, perché *anche l'uomo*, specialmente *per l'anima*, *ha bisogno d'inverno.*
>
> comme une graine *mon âme aussi a besoin* du labour caché de cette saison

---

Editrice Goriziana, 2000, che riconduce la pubblicazione della *Guerre* di Ungaretti presso gli Établissements Lux di Parigi (che stampavano pure il «Sempre Avanti...») alla volontà di «rendere [i soldati] sempre più stimati fra le popolazioni», come recita il Regolamento dell'ufficio propaganda per il II Corpo d'Armata di Albricci, diffuso nel luglio 1916 (cfr. in particolare p. 94 e p. 104).

[43] LPA88, [27 dicembre 1917].

[44] Cfr. C. MARTIGNONI, *"La Raccolta" (1918-1919)*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. Dall'Ottocento al contemporaneo*, a cura di P. PIERI e L. WEBER, Bologna, CLUEB, 2010, v. 2., pp. 7-12 e *http://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1918/1345*.

[45] Ora in G. UNGARETTI, *Saggi e interventi*, a cura di M. DIACONO e L. REBAY, Milano, Mondadori, 1974, pp. 5-9.

o a *Horizon*, i cui versi sono talvolta puntuali traduzioni dell'articolo:

> Un silenzio così pieno non s'interrompe neanche a *tanto miracolo di sole*, né allo scampanellio che ci raggiunge dalla chiesina *con un fascio di nuvole* e di soavi infantilità provinciali.
>
> *flottante enceinte de nuages* ma vie qu'aucun amour ne délie
> *retour* apparaît *de soleil* mourant
>
> Mio Dio, come siamo rimasti attaccati al Carso. *Passi intorpiditi dal fulvo vischioso fango*; nostalgia che si macera e *s'inabissa ora in quel suo colore di sangue cagliato*, nel nostro cuore senza più *canti*.
>
> faut à ce poète quitter *sa guitoune de rouille* faut à ce poète *se tracer* par *fauve terre gluant*
> amour *cri du sang* que plus ce poète n'entend

In calce alla seconda prosa, *Il ritorno di Baudelaire*, del 24 marzo 1918, Carlo Ossola ha da tempo individuato il testo all'origine di *Si porta*, poesia che sulla «Raccolta» e sul *cahier* è intitolata significativamente *Fine marzo/ Fin mars.*

Marzo è infatti il mese che apre un nuovo ciclo poetico, avviato da *Zona di guerra* e concluso da *La Guerre*. Un ciclo di cui il poeta scandisce con precisione nel colophon della *plaquette*, nell'ottica diaristica del *Porto Sepolto*, le diverse fasi, che trovano perfetta corrispondenza negli epistolari coevi, e che da *Allegria di Naufragi* verranno invece ridotte a tre soli momenti. Grazie ai carteggi sappiamo infatti che a marzo Ungaretti trascorse diversi giorni a Roma per curarsi; ad aprile, dopo un passaggio nella zona del Garda, il poeta venne trasferito col suo reggimento in Francia, da dove poté finalmente sollecitare la collaborazione di Carlo Carrà per il frontespizio di una nuova edizione: «la ristampa del Porto – di cui pubblicherò nello stesso volume una traduzione francese, la quale più che una traduzione sarà «poesia» – Comprenderà: il Porto, il ciclo delle 24 ore, gli atti primaverili e d'altre stagioni e les pierreries ensoleillées».[46] A questa nuova edizione aveva assicurato la propria collaborazione Guillaume Apollinaire, che U. giudicava il solo, in Francia, a fare una «poesia così pura come quella che m'è nata».[47]

Il progetto si sarebbe precisato nelle diverse licenze trascorse a Parigi a contatto con Apollinaire (e durante le quali Ungaretti dovette consegnare il dossier a Marthe),[48] ma non avrebbe mai visto la luce[49] per diversi cambiamenti intervenuti nei mesi seguenti: il colophon della *Guerre* segnala infatti una cesura fra la poesia nata tra marzo e maggio, che venne tradotta a giugno; e quella di luglio e novembre, "mise en français" nel gennaio '19.

cette poésie est née	
à LOCVIZZA CARSO	*en novembre 1916*
à ROME	*en mars*
au LAC DE GARDE	*en avril*
au CAMP DE MAILLY	*en mai*
à PARIS	*en juillet*
au BOIS DE COURTON	*en juillet*
à PARIS	*en novembre 1918*

[46] LPZ00, [entro 6 giugno 1918].
[47] G. UNGARETTI, *Cinquantatré lettere a Carlo Carrà*, a cura di P. BIGONGIARI e M. CARRÀ, «Paradigma», III, 1980, pp. 415-457, [primavera 1918] (d'ora in poi: LCA80).
[48] «Sto traducendo il mio libro ed altre cose mie nuove in francese, per un'edizione che pubblicherò nelle due lingue. Anche Apollinaire ha tradotto qualcuna delle poesie, e pubblica ora un trafiletto a mio riguardo nell'Europe Nouvelle» (LPZ00, [entro 19 maggio 1918]).
[49] «un romanzo di passione sfinita fino al bianco dell'ironia "La Tellinaia"» (LCA80, [27 mag. 1918]), «un quaderno di guerra» (LPZ00, [18 giugno 1918 circa]).

elle a été mise en français
à VAUQUOIS *en juin 1918*
à PARIS *en janvier 1919*

Intanto, dopo un periodo di relativa tranquillità, il 19° reggimento dovette affrontare una violenta offensiva tedesca (sferrata il 15 luglio sull'Ardre, dove Ungaretti rischierà la vita). Nelle lettere "Zona di guerra" diventa «zona infernale» (LPA88, [8 o 9 lug. 1918]), eppure Ungaretti, che all'inizio della guerra aveva tentato di arruolarsi nei garibaldini, è «lieto di ogni sacrifizio che [gli] si chiede» perché non può «rassegnars*i* a non sapere ancora luminosa la civiltà che h*a* amato tanti anni».[50] Le stesse rassicurazioni sono presenti in una missiva, priva di data ma ascrivibile a un periodo compreso fra la fine di giugno e il luglio 1918, con la quale il poeta prende atto della definitiva rottura con Marthe: «ce jeune homme, qui a vu si souvent mourir, et bien mourir, à vous, femme de France, il jure que la France vivra».[51] Scrivendo a Marthe Ungaretti ricorre a diverse espressioni presenti nelle *Pierreries*, e questa lettera fornisce dunque una preziosa chiave di lettura per il dossier e in particolare per il suo sottotitolo, *Nouveau cahier de route*:

> Ah mon âme! Non ce n'est pas une âme de méchant, c'est une âme abîmée, martyrisée si vous voulez, et *qui se révolte, parfois, à sa damnation*. *Je me détache de tout*. Ma poésie, je hais cela, ces jours-ci; je n'ai qu'un désir immense de repos […] j'aurais bien voulu unir nos vies; nous aurions peut-être trouvé *la route du bonheur*; sans doute j'aurais trouvé celle d'une joie tranquille et laborieuse; vous m'auriez donné le courage et la lumière nécessaires. Mais tout cela, vous le dites, est bien mort.[52]

Svanita la possibilità di seguire la *route du bonheur*, a Ungaretti non resta che tornare ad essere il «nomade d'amore», il "girovago" – "*errant*" nella versione francese – alla ricerca di «un paese innocente». E non a caso scrivendo a Marthe Ungaretti cita quasi alla lettera – «je me détache de tout» – proprio *Girovago*, lirica programmatica che finirà per diventare il titolo di questa sezione al dissolversi subitaneo degli *Atti primaverili e d'altre stagioni*.

Tra giugno e luglio si scompagina, dunque, la sequenza poetica trasmessa alla «ragazza / tenue»: anche se la nuova poesia definitasi nelle *Pierreries ensoleillées* costituirà l'ossatura della *Guerre*, come si nota facilmente osservandone l'indice:

Abbandonata ormai la "route du bonheur", U. torna ad essere il «nomade d'amore», l'*errant* alla ricerca di «un paese innocente». E non a caso nella lettera a Marthe Ungaretti cita quasi alla lettera, «je me détache de tout», *Girovago* – lirica programmatica, che finirà per diventare il titolo di questa sezione al dissolversi subitaneo degli *Atti primaverili e d'altre stagioni*.

Tra il giugno e il luglio 1918 si scompagina, dunque, la sequenza poetica trasmessa a Marthe, anche se la poesia ispirata da *Zona di guerra* e definitasi nelle *Pierreries ensoleillées* costituirà comunque l'ossatura della *Guerre*, come si nota facilmente osservandone l'indice:

Pour Guillaume Apollinaire
Mélancolie
Hiver
Prélude
Prairie
La Rosée illuminé

---

[50] F. LIVI, *Ungaretti, Pea e gli altri. Lettere agli amici «egiziani». Carteggi inediti con Jean-Léon e Henri Thuile*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, lettera con t.p. 8 luglio 1918.

[51] Cfr. *Par un tourbillon maudit: storia d'amore e di guerra nella Vita d'un uomo: due lettere inedite ed una poesia di Giuseppe Ungaretti / tre manoscritti presentati da Lodovico Isolabella*. Il volume è stato pubblicato in occasione della mostra *Conflagrazione: la vertigine polifonica della guerra*, allestita nella Biblioteca comunale di Palazzo Sormani (Milano) nel 2009 ed è stato tirato in 80 esemplari.

[52] *Ibidem*.

Voyagee
Vie
La Sérénité de ce soir
Militaires
Nostalgie
Horizon
De l'aube et nocturne
Fin mars
Nuit d'été
Éblouissement
Conclusion

Ungaretti sceglierà così di adottare un titolo più vicino alla prosa pubblicata sul «Tempo» che a quello del solare, quanto effimero, del *cahier pour Marthe.*
Fra le liriche assenti nelle *Pierreries*, sono certamente riferibili al mese di luglio, nel quale Ungaretti «accumul[a] poesia nel cuore» e intende «scriver[e] il canto di queste atroci e miracolose giornate»,[53] *Nuit d'été* ed *Éblouissement*, liriche che risentono della lettura in bozze dei *Calligrammes*, di cui Ungaretti aveva inviato a fine maggio una breve ma densissima "recensione" a Soffici:

> una specie del mio "Porto" ma un altro modo; meno siccità e oppressione d'anima e meno partecipazione liberatrice alla natura, ma un senso più vivace, slogato, acrobatico dell'artifizio guerresco, *la brutalità metallica delle grandi ore di attesa e di mischia tramutata in un turbinio di fiocchi luminosi e voluttuosi; una gran baldoria di colori serici svolazzante in un'ubriacatura di cristallami scaraventati al sole estivo.* Qualche cosa di ambiguo, di fascinante, di perverso, di liquido per una stasi lontana di fiume d'un tratto morto, come dall'eternità.[54]

Basti confrontare questa descrizione con una lettera inviata da Ungaretti ad Apollinaire a inizio mese: «Intanto scriviamo nell'azione e nel sogno, il canto più delicato, scoppiato come i razzi di stelle a soave cadenza, dalla violenza»,[55] (,è capire che *Nuit d'été* ed É*blouissement* nascono appunto in questo momento, proseguendo l'esperienza di un incompiuto *Quaderno di guerra* inviato a giugno a Soffici e Papini:

> le giornate si affondano nelle notti; i giorni si levano dalle nottate in un coro di mitragliatrici e d'usignoli; pare la delicata la voce intima della brutale; fratelli miei topi che guaite in ruzzo amoroso e mi passate sulla tempia stanca per forzarmi a un ricordo di ribrezzo.
>
> tutto si ferma in un silenzio d'abisso.
>
> ciò che grida nell'aria, anche la voce dell'uomo, si metallizza.
>
> da questo sotterra si percepisce la melodia delle nostre anime smarrite in un riposo al di là.
>
> ci guizza uno spasimo felino d'ironie nel sangue che s'agghiaccia, e si modula allontanandosi in un gesto vasto di notte calma.

[53] Cfr., rispettivamente, LPZ00, [9 luglio 1918], n. 32, p. 53, e [entro 18 luglio 1918], n. 34, p. 55. Cfr. anche LPA88, [8 o 9 lug. 1918], n. 215, p. 213: «sono in zona infernale, accumulo poesia»; e LSO81, [inizio luglio 1918], n. 24, p. 30.
[54] LSO81, [fine maggio-inizio giugno 1918] (corsivi miei).
[55] Lettera a G. Apollinaire, 9 luglio 1918, in L. REBAY, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, tav. 6; e cfr. LSO81, [inizio luglio 1918])

Tra agosto e ottobre – come segnala il colophon della *Guerre* e comprovano i carteggi – la vena poetica si isterilisce di nuovo: Ungaretti si sente «un coccio rotto», «uno straccio [...] un inetto»[56]. Ma la poesia, ancora una volta, è in germinazione all'interno delle prose: quando Vallecchi gli propone la ristampa del *Porto*, Ungaretti comunica a Soffici di non essere in grado di lavorare, pur avendo

> nel cuore "La luminaria al mio 19" che chiuderà il libro, che sarà il canto atroce e gentile dei battistrada d'Italia, ardore e tremore, come di fiamme, dei battistrada d'Italia; i miei fanti allineati e travolti nel tumulto, lontano cuore azzurro e vasto come l'orizzonte che mi palpita in questo mio cuore senza quasi più sangue ma, immenso, come il cielo e il deserto, d'amore[57].

Si avverte in questo lungo periodo l'elaborazione sotterranea di *Horizon*. Anche in una lettera inviata a Papini a inizio novembre si condensano numerosi motivi riconducibili alla futura *plaquette*, tanto che questa missiva potrebbe benissimo fungere da prefazione a quella lirica:

> Mio caro Papini, sono qui in mezzo a quiete rovine, e poco a poco mi riprendo e mi riconosco. Sono lontano dalla guerra; […] Questa mattina avevo gli occhi freschi, e guardavo il mondo tornato mio, per il mio comodo, e se vuoi, anche per la mia irrimediabile passione. Sono bene un voluttuoso; *godere in questa vita che scorre così lieve e tentare di svelarne (svincolare) quest'intimo mistero*; e esprimermi sì, e questa è ormai la sola tremenda passione di cui a sera mi avverrà forse ancora di patire, per poi alzarmi con un insoddisfatto sorriso, e *mi rigenererò a ritrovare le stelle nell'imperturbabile azzurro*. Eccomi, Papini. Il mio compito di soldato è compiuto; bene o male non so; è una cosa fuori giudizio; fuori dalla mia intima storia; s*ono stato una fogliolina bene insignificante presa nell'immenso turbine, e non potevo fare a meno di lasciarmi trasportare*; […] mi sono lasciato regolare come un orologio; forse non ho sempre sbagliato il passo; forse qualche volta sono stato preciso nell'ordine della mostruosa avventura; ma tutto ciò ora è lontano; oggi sono già un poco io; e questa è una bella vittoria. Come ero contento stamani di *corrispondere alla freschezza dell'aria come le foglie degli alberi di queste selve*, con un canto sommesso, ma chiaro.[58]

Com'è noto, tutti i progetti del poeta vengono bruscamente stravolti al suo rientro a Parigi, a inizio novembre: Apollinaire è morto e ai suoi funerali Ungaretti apprende da Marthe il loro comune amore per la «ragazza / tenue». Nasce così il celebre 'tombeau' *Pour Guillaume Apollinaire*, speculare a *In memoria*.

> POUR GUILLAUME APOLLINAIRE
>
> *en souvenir de la mort que nous avons accom-*
> *pagnée*
>
> *en nous elle bondit hurle*
> *et retombe*
>
> *en souvenir des fleurs enterrées*

Nel gennaio 1919 l'entusiasmo, Oltralpe, all'uscita della *Guerre*[59] persuade Ungaretti di aver creato «la sola poesia che in Francia e in Italia sia nata dalla guerra, *la sola*»:[60] scomparso Apollinaire, la cui memoria andava certo «santificata»,[61] egli restava nondimeno «tra quelli che

[56] LPZ00, [19 agosto 1918 circa], n. 36, p. 59 e ivi, [entro 26 agosto 1918], n. 37, p. 61.
[57] LSO81, [20 settembre 1918], n. 35, p. 46.
[58] LPA88, [4 novembre 1918 circa], n. 223, pp. 222-223 (corsivi miei).
[59] Cfr. per esempio LPA88, [5 aprile 1919], n. 240, p. 253 e ivi, [fine agosto1919], n. 254, pp. 274-275.
[60] LPA88, [gennaio 1919], n. 233, p. 241.
[61] LPA88, [tra l'11 e il 19 novembre 1918], n. 227, p. 227: a proposito di Apollinaire Ungaretti scrive: «Ci tocca santificarne la memoria; era il migliore dei nostri compagni, l'unico di Francia»; e aggiunge: «L'ho visto sul suo letto;

hanno scritto di guerra […] il *solo* il *solo* in Francia e in Italia ad averne dato la poesia»,[62] e tale egli si presenta infatti nella nuova raccolta stampata a fine anno presso Vallecchi, *Allegria di Naufragi*: una sorta di "prova di forza", che vuole dar conto dell'eclettica e abbondante produzione poetica ungarettiana, tanto in lingua italiana quanto in lingua francese. Già in numerose lettere del '18 il poeta aveva rivendicato la perfetta padronanza linguistica e la sua appartenenza alla cultura francese, ribadita e quasi ostentata nella succitata lettera a Marthe;[63] costruendo *Derniers Jours* Ungaretti si spinge oltre, collocandosi al centro delle più avanzate tendenze poetiche francesi con le tre dediche di *P-L-M* a Cendrars, Breton e Salmon, che fungono anche da contrappeso all'ingombrante presenza di Apollinaire nella prima sezione di *Derniers Jours*. Anche le date poste come sottotitolo di quella sezione, 1914-1919, sembrano voler sottolineare una più ampia appartenenza alla cultura francese di Ungaretti,[64] che colloca proprio in quel contesto la sua prima esperienza poetica datando *Roman cinéma* «Paris le 11 mars 1914».[65]

Derniers Jours finirà tuttavia per assumere lo stesso significato di "*Ultime*", «poesie dalle quali [Ungaretti si] staccav[a]»:[66] esso sancisce infatti la fine di una stagione poetica che egli avrebbe finito per rifiutare; «*Derniers* Jours*»*, insomma, in forte opposizione a «*nouveau* cahier de route*»*. Pubblicando su «Commerce» nel '25 i nuovi *Appunti per una poesia*, Ungaretti avrebbe insistito perché essi apparissero in italiano – insolita eccezione per la rivista, che aveva l'abitudine di tradurre sistematicamente in francese i testi stranieri –, e avrebbe avuto cura di precisare quale data di inizio del lento lavorio sul nuovo ciclo dedicato a Mussolini (e del quale faceva parte *Roma*) «Parigi, febbraio 1920».

Quanto alla situazione postbellica, Ungaretti è sfiduciato e inquieto:

> Mio caro Papini, sono perplesso; incomincio a risvegliarmi, e questa Europa, mio Dio, è un bel brutto pasticcio, così come c'è rimasta sulle braccia. Degli stati vittoriosi, tranne forse l'Inghilterra che è una specie di fossile animato da una elefantiasi, naturalmente progressiva, gli altri, l'Italia, per esempio, sono carcasse di cadaveri sulle quali c'è rimasto qualche brandello di carne per più o meno fosforescente vermine. Parlo di roba ufficiale, dell'armatura e di quel che ha ancora "d'intonaco fronzolato" "leggi ideologia", ché sotto sotto da noi ferve la linfa, che potrebbe ridare quello splendore di fiori che solo da noi fioriscono. Intendo il popolo rimasto, in fondo, il meglio dotato della terra […]. Ci vuole la costituente. Seguo con attenzione il movimento di Mussolini, ed è, credimi, la buona via. Bisogna voltarsi di là. Ordine ordine ordine, armonia armonia armonia; e per ora non vedo che confusione confusione confusione.[67]

---

l'ho visto nella cassa, calato nella terra. La giovinetta che m'accompagnava, gli gettò dei garofani rossi che fecero come una macchia di sangue, sulla cassa, prima che coprisse la terra».

[62] LPA88, [prima metà febbraio 1919], n. 234, p. 242.

[63] Così le scriveva infatti il poeta: «toute ma vie qui compte, depuis ma lointaine enfance à mes années parisiennes à mes années de guerre, les quelques instants de découverte et d'extase, tout ce qu'il y a eu de frais dans ce sang lourd et pauvre que je porte, c'est la France» (la lettera è riprodotta in *Par un tourbillon maudit: storia d'amore e di guerra nella Vita d'un uomo*, cit.).

[64] E nello stesso tempo ricalcano la struttura del titolo dei *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, ma anche del *Mont de Piété (1913-1919)* di Breton.

[65] La data di *Roman cinéma*, mai corretta, sembra essere stata smentita da Ungaretti in due lettere inviate nel 1957 a Luciano Rebay (e da questi solo parzialmente riprodotte nel suo *Ungaretti: gli scritti egiziani 1909-1912*, in *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino, 3-6 ottobre 1979, Urbino, Edizioni 4venti, vol. I, pp. 33-61: 51n). Sebbene alcuni studiosi abbiano prestato fede alla precoce datazione della lirica, la critica ritiene oggi che *Roman cinéma* vada ricondotta alla stessa esperienza in cui sono maturate *Perfections du noir* e *Calumet*. Difficile individuare le ragioni che hanno spinto Ungaretti a scegliere quale data della poesia proprio l'11 marzo 1914, che non è anniversario della scomparsa di Sceab (suicidatosi il 9 settembre dell'anno prima); sappiamo che in quel periodo il poeta viveva certamente a Parigi, dove seguiva le lezioni di Bergson (si veda LPZ00, [marzo 1914], n. 10, p. 21), concludeva la tesi che avrebbe discusso a maggio, e frequentava la Closerie des Lilas e il salotto di Boulevard Raspail, dove aveva da poco – o proprio allora – conosciuto Marthe Roux.

[66] Cfr. le note dell'Autore a commento del titolo scelto per la sezione che inaugura l'*Allegria*, *Ultime*: *Tutte le poesie*, 2009, p. 752.

[67] LPA88, [fine novembre-inizio dicembre 1918].

Viene impiegato al «Sempre Avanti…», quindi, a febbraio, è incaricato da Mussolini della corrispondenza da Parigi per il «Popolo d'Italia». Durante l'estate si reca a Lucca per essere smobilitato:

> oggi mi hanno pagato i 4 anni di guerra: lire 250. Dalla guerra non ho avuto altro; ho patito la trincea, tutte le volte che c'era da andare a soffrire; ho cantato come gli umili miei compagni che improvvisavano i mandolini, per dimenticarmi; sono ritornato con un bisogno legittimo di riposo, e per vivere ho dovuto mettermi a fare il giornalista; non c'era altro; la vita è quadruplicata di prezzo, le rendite dei miei si sono ribassate al decimo; e così da tre mesi butto giù quasi ogni giorno una colonna, una colonna e mezza di roba, e non so neanch'io cosa sia.[68]

A poco a poco, tuttavia, riprende gusto alla poesia: «ritrovai il Porto, e dopo tanto, mi rilessi; ebbene, non sono secondo a nessuno; […] in me i germogli aspettano una prossima, molto prossima primavera; per scoppiare alla luce; sono un gran soldato dell'arte; avanti alla guerra; avanti avanti; sono una forza».[69] E ancora: «Io faccio della politica, m'occupo del 400 francese, vivo molto in compagnia di Marcel Schwob, leggo San Tommaso (il re degli psicologici) e scrivo sull'Azione (Genova) di Apollinaire, di Marcel Proust, e in seguito anche d'altra gente, e sul Popolo d'Italia delle ironiche cose d'Italia. […] insomma cinese o italiano o assiro, un altro poeta come me in Italia non lo trovate, se non vi degnate risalire fino a Leopardi; del resto me ne frego».[70]

L'ultima lettera del 1919 recita:

> Uomo di pena
>) ancora – sempre
> ma uomo di coraggio
> anche se a Natale non avevo che una crosta di pane; e freddo.
> Vincerò lo stesso
> Ungaretti[71]

Nel maggio del 1966, cinquant'anni dopo la pubblicazione del Porto sepolto, Ungaretti ritorna sul Carso di Sagrado: «Ho ripercorso ieri qualche luogo del Carso. Quella pietraia – a quei tempi resa, dalle spalmature appiccicose di fango colore come d'una ruggine del sangue, infida a chi, tra l'incrocio fitto del miagolio delle pallottole, l'attraversava smarrito nella notte – oggi il rigoglio dei fogliami la riveste. È incredibile, oggi il Carso appare quasi ridente. Pensavo: ecco, il Carso non è più un inferno, è il verde della speranza; ecco, pensavo, si fa sede pacifica di poesia, invita a raccolta chi si propone di diffondere poesia, cioè fede ed amore».
In quello stesso torno di tempo Ungaretti attendeva alle note che avrebbero accompagnato la raccolta completa delle sue poesie, volume inaugurale della collana mondadoriana "I Meridiani"; in quelle note, a proposito della Grande Guerra, e più in generale della guerra, egli si esprimeva in questi termini:

> Quando ero a Viareggio, prima di andare a Milano, prima che scoppiasse la guerra, ero, come poi a Milano, un interventista. Posso essere un rivoltoso, ma non amo la guerra. Sono, anzi, un uomo della pace. Non l'amavo neanche allora, ma pareva che la guerra s'imponesse per eliminare finalmente la guerra. Erano bubbole, ma gli uomini a volte s'illudono e si mettono in fila dietro alle bubbole.[72]

[68] LPA88, [inizio agosto 1919].
[69] LPA88, [23 dicembre 1918].
[70] LPA88, [dicembre 1919]).
[71] LPZ00, [26-31 dicembre 1919].
[72] *Tutte le poesie*, 2009, p. 755.

LEONID ANDREEV E LA GRANDE GUERRA. UN'ECO RUSSA DELL'APOCALISSE

di Rita Giuliani

A cento anni dall'inizio della Grande Guerra sono state innumerevoli le iniziative editoriali e convegnistiche dedicate alla risonanza che il conflitto ebbe nei vari Paesi, Russia compresa.[73] Nell'imminenza del centenario dell'entrata in guerra dell'Italia, vorrei analizzare la profonda eco che il conflitto ebbe nella produzione letteraria e pubblicistica dello scrittore russo Leonid Andreev, il quale non solo scrisse molto sull'argomento – racconti, un dramma, articoli, *pamphlet* – ma nel 1915, alla vigilia dell'intervento italiano, pubblicò anche un appello agli italiani perché non scendessero in guerra al fianco degli Imperi Centrali. L'appello non raggiunse mai i destinatari, non è mai stato tradotto in italiano e non è stato mai più ripubblicato.

Andreev visse la sua non lunga vita (1871-1919) in uno dei periodi più travagliati della storia russa, periodo che ebbe una vasta risonanza nella sua opera, come del resto in quella degli scrittori a lui contemporanei, per un'ovvia 'fisiologia' del rapporto arte-vita. In Andreev però ci fu qualcosa di più che una semplice eco: ci fu l'ascolto profondo del "rumore del tempo", il tentativo di elaborare ed esorcizzare con la scrittura quei drammatici eventi, e un perdurante sgomento, uno sgomento panico che dalla sfera intellettuale e letteraria arrivò a investire anche quella fisica, quando la guerra, da concetto astratto e lontano, si fece tragica realtà quotidiana, sconvolgendo a tal punto la vita dello scrittore da provocargli un infarto, mortale, durante la guerra civile seguita alla rivoluzione bolscevica.
È interessante anche la singolare evoluzione che il concetto di guerra ebbe negli scritti di Andreev e la peculiarità degli strumenti stilistici e narrativi da lui impiegati per descrivere una realtà inizialmente sconosciuta, ma non per questo meno spaventosa.
Andreev fu un uomo e uno scrittore in crisi in un tempo di crisi, al punto che negli anni di feroce reazione seguiti alla rivoluzione del 1905, allorché incrudelì nel Paese un'ondata di suicidi, molti, prima di togliersi la vita, inviavano un messaggio allo scrittore, cantore della vuoto esistenziale, dell'angoscia e dell'impossibilità di vivere (*Kniga* 1970: 52). Andreev continua ad essere uno scrittore per tempi di crisi, destinato a tornare d'attualità in momenti di particolare inquietudine sociale e morale, come l'attuale, non solo in Russia,[74] ma anche in Italia, dove negli ultimi anni sono state rappresentate alcune sue opere teatrali: *Quello che prende gli schiaffi,* libera versione del dramma *Tot, kotoryj polučaet poščečiny*, regista, sceneggiatore e protagonista Glauco Mauri (2011),[75] e *Mysl'* (Il pensiero), col titolo mutato in *Pensiero e delitto*, regista Giancarlo Gori (2012).[76]

---

[73] Cf. *K 100-letiju* 2014; *Russkij avangard* 2014, *Bol'šaja vojna* 2014; *Politika i poėtika* 2014; il sito IMLI-RAN *Pervaja morovaja vojna i russkaja literatura. Politika i poėtika: istoriko-kul'turnyj kontekst*, con informazioni esaustive sulle iniziative convegnistiche ed editoriali dedicate al tema: http://ruslitwwi.ru/. In italiano si veda il sintetico testo Heller 1989.
Le traduzioni dal russo sono dell'Autrice.

[74] Nel 2007 in Russia ha preso l'avvio l'edizione dell' *opera omnia* di Andreev in 23 volumi (*Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Moskva, Nauka), di cui sono usciti i voll. 1 (2007), 5 (2012), 6 (2013) e 13 (2014). La precedente *opera omnia* dello scrittore era uscita nel 1913, l'autore ancora vivente. Nel 2010 sono apparse due importanti monografie (*Žizn'* 2010; Rolet 2010); sono anche stati ripresi, in spettacoli di grande suggestione, *Žizn' Čeloveka* (La vita dell'Uomo), al Rossijskij Akademičeskij Molodežnyj Teatr (Mosca 2011), presentato nell'allestimento del "Teatr" di Perm', regista B. Mil'gram, e *Ekaterina Ivanovna,* al Teatr dramy im. F. Volkova, regista E. Marčelli (Jaroslavl' 2010), e al teatro "Modern" di Mosca, regista S. Vragova (2012).

[75] 2-3 novembre 2011, Teatro Politeama (Poggibonsi); Teatro Piccolo Eliseo (Roma), ripreso al Piccolo Teatro Grassi di Milano (ottobre 2012).

[76] 26 aprile-6 maggio 2012, Teatro allo Scalo (Roma).

Uomo senza certezze, dominato dall'angoscia di vivere, con l'incubo del nulla e della morte, Andreev percepiva la vita come mistero, come scherzo del diavolo. Amò molto l'Italia, che visitò quattro volte tra il 1906 e il 1914, soggiornando a Capri, Venezia e Roma (Džiuliani 1998). La nostalgia dell'Italia lo accompagnò fino all'ultimo; scriveva nel diario nel marzo 1918: «Cerco sempre libri in cui si parli delle palme e del sole. Ho voglia di palme! Ho voglia d'Italia» (*Rekviem* 1930: 37).

In Europa occidentale la Prima guerra mondiale è la "Grande Guerra" per antonomasia, in Russia no. Il paese ne ha conosciute di più "grandi", come testimoniano gli epiteti dati alla guerra contro Napoleone − "guerra patriottica" (*otečestvennaja vojna*) − e, soprattutto, alla Seconda guerra mondiale − "grande guerra patriottica" (*velikaja otečestvennaja vojna*). La Prima guerra mondiale fu per la Russia un evento terribile e devastante, che non concluse, ma si inserì in un periodo di disordini sociali e politici, guerre e rivoluzioni. Segnata pesantemente dal terrorismo di matrice rivoluzionaria fin dagli anni Sessanta dell'Ottocento, la Russia inaugurò il nuovo secolo con la guerra russo-giapponese (1904-1905) che si sarebbe conclusa con una cocente sconfitta. Sarebbero seguite le rivoluzioni del 1905 e del 1917, la guerra mondiale e la guerra civile, che si sarebbe conclusa solo all'inizio degli anni Venti.

Scrivere di guerra, nella letteratura russa del XX secolo, vuol dire seguire o allontanarsi dal modello fornito da Tolstoj in *Guerra e pace*, l'epopea russa per eccellenza. Tutta l'opera di Tolstoj, che la guerra l'aveva fatta in prima persona, è costellata di opere che hanno per argomento la guerra: dai racconti *Nabeg* (L'incursione. 1852) e *Rubka lesa* (Il taglio del bosco, 1853-55), al ciclo dei *Voennye rasskazy* (anche detti *Racconti di Sebastopoli*) − pubblicati in volume nel 1856, in cui sono presenti elementi di eroismo, ma senza né retorica né concessioni al nazionalismo e al trionfalismo − a *Kazaki* (I cosacchi, 1852-63). Seguì *Vojna i mir* (Guerra e pace), in cui egli esplicitò la sua filosofia della storia e della guerra, opera di un apparente altissimo realismo, ma solidamente sorretta da una tesi di fondo (Berlin 1986). Nel romanzo Tolstoj cerca di capire quale sia il motore della storia, quale forza sospinga uomini e popoli, pervenendo quasi a una forma di determinismo: accade ciò che deve accadere e certo non sono i grandi uomini a fare la storia. «La storia sarebbe una cosa eccellente se fosse vera», affermò nel 1908 (ivi: 85), perché essa non può considerare tutti i fattori in campo, le incognite del comportamento, i moti spirituali dei singoli che la fanno. Secondo lo scrittore, solo l'attività inconsapevole dà frutto, chi recita una parte nella storia non ne capisce mai il significato. Dopo aver fatto un imponente lavoro sulle fonti storiche, nel romanzo Tolstoj ricostruisce le fasi salienti della guerra contro Napoleone, prestando però il fianco alle critiche dagli storici per le volute imprecisioni contenute nel testo. Negli ultimi anni di vita, egli ritornò sul tema della guerra col racconto *Chadži-Murat* (1896-1904), uscito postumo (1912) mutilato dalla censura: presa di coscienza profonda e sguardo lucidissimo sulla guerra imperialistica e sulla sua violenza.

Andreev si considerava un discepolo di Tolstoj, ma era guardato dal patriarca delle lettere russe al tempo stesso con interesse e con sospetto (Bezzubov 1984: 12-79). Era diventato famoso nel 1901, allorché era uscita la sua prima raccolta di racconti. A differenza di Tolstoj, la guerra non l'avrebbe mai fatta, ma sarebbe rimasto vittima della guerra civile, morendo d'infarto il 12 settembre 1919 nel villaggio finlandese di Nejvola (Neuvola), dov'era sfollato per sottrarsi ai bombardamenti aerei dei bolscevichi (*Žizn'* 2010: 352-357). Era un pacifista, un difensore dei diritti civili, impegnato nella lotta contro l'antisemitismo, attento alle dinamiche del terrorismo e non alieno da simpatie filo-rivoluzionarie.
Anche in lui la guerra è filtrata da un'idea, una convinzione, ma egli si discosta completamente dal modello tolstojano. La sua prima opera di argomento bellico fu il racconto *Krasnyj smech. Otryvki*

iz najdennoj rukopisi (*Il riso rosso. Frammenti di un manoscritto ritrovato*, 1904),[77] composto quasi alla fine della guerra russo-nipponica, senza che l'autore avesse alcuna esperienza personale della vita militare e del fronte. La cornice del racconto è quella del manoscritto ritrovato (su cui non viene fornita alcuna informazione), la narrazione è organizzata come una sequela di frammenti di diario non datati. È il diario di un soldato che, non reggendo l'orrore del conflitto, inizia a percepire un oscuro "qualcosa" e a leggere il mondo che lo circonda attraverso il filtro della morte e della follia. Al pari degli espressionisti tedeschi Andreev vede la guerra come orrore puro, astratto. Il racconto si apre con le parole «…follia e orrore.», che saranno il *fil rouge* di tutta la narrazione:

> Fu allora che l'ho avvertito per la prima volta. Ho visto chiaramente che questi uomini, che camminano in silenzio nello splendore del sole, morti di stanchezza e di caldo, che barcollano e cadono, sono dei pazzi. Non sanno dove andare, non sanno perché questo sole, non sanno nulla. Sulle spalle non hanno teste, ma sfere strane e spaventose. Eccone uno che, come me, si fa largo in fretta tra le file e cade; eccone un secondo, un terzo. Ecco che sopra la folla si è sollevata la testa di un cavallo con folli occhi rossi e con le fauci spalancate, come in risposta a un qualche grido spaventoso e insolito, si è sollevata, è ricaduta e lì in un istante si affolla della gente, si ferma, si odono voci sorde e rauche, un breve colpo di pistola e poi di nuovo il movimento, silenzioso, senza fine. Già da un'ora me ne sto seduto su questa pietra, ma accanto a me tutti avanzano e ne trema di continuo la terra, l'aria e le file lontane, che sembrano di fantasmi. […] Un'ora fa ero da solo su questa pietra, ma ora intorno a me si è raccolta una massa di uomini grigi: alcuni sono sdraiati e immobili, forse, sono morti; altri stanno seduti e fissano ottusamente, come me, quelli che gli sfilano dinanzi. Alcuni hanno un fucile e sembrano dei soldati; altri sono quasi nudi e hanno la pelle del corpo di un tale colore rosso-porpora che non vorresti guardarla. (Andreev 1990-96: II, 23-24)

In un orrifico crescendo si giunge all'immagine finale, in cui il protagonista vede il Riso rosso, personificazione stessa della follia sanguinaria della guerra:

> Ci voltammo: dietro di noi sul pavimento giaceva un corpo nudo di colorito rosa pallido con la testa rovesciata. E subito accanto a lui ne comparve un secondo, un terzo. E la terra ne vomitava uno dopo l'altro e presto file ordinate di cadaveri rosa pallido riempirono tutte le stanze.
> – Sono anche nella camera dei bambini, – disse la balia. – Li ho visti.
> – Dobbiamo uscire, – disse mia sorella.
> – Non c'è modo di passare, – ribatté mio fratello. – Guardate.
> Davvero essi già ci sfioravano con le gambe nude e giacevano pigiati, mano contro mano. Quand'ecco che iniziarono a muoversi e a tremare sollevandosi allo stesso modo in file regolari: erano nuovi cadaveri che uscivano dalla terra e li sospingevano verso l' alto.
> – Ci soffocheranno! – dissi. – Salviamoci dalla finestra.
> – Di là non si può! – gridò mio fratello. – Là non si può. Guarda che c'è! ... Dietro la finestra, in un'immota luce purpurea stava in piedi il Riso rosso in persona. (ivi: 73)

Il racconto è tipico della maniera andreeviana, del modo tutto originale che l'artista aveva di esprimere il rapporto col mondo e il suo sentire profondo. Il critico Kornej Čukovskij scrisse di lui nelle memorie:

> La sua particolarità, come scrittore, consisteva proprio nel fatto che, bene o male, nei suoi libri egli toccava sempre questioni eterne, temi metafisici, trascendenti. Gli altri temi non lo coinvolgevano. Quel gruppo di scrittori in cui egli si ritrovò casualmente all'inizio dell' attività letteraria […] era profondamente estraneo a Leonid Andreev. Si trattava di scrittori che descrivevano la vita d'ogni giorno, la quotidianità, agitati dalle questioni del quotidiano, non

[77] Trad. it: *Il riso rosso: frammento di un manoscritto*, tr. di C.A. TRAVERSI, Roma 1904?; *Il riso rosso*. *Frammenti*, tr. di C. CASTELLI, Milano 1915; *Il riso rosso*, tr. di E. LO GATTO, in *Narratori russi*, a cura di E. LO GATTO, Roma, 1944. *Il riso rosso: frammenti di un manoscritto ritrovato*, a cura di P. GALVAGNI, Brescia 1994.

> dell'essere, e tra di loro egli era l'unico a riflettere sull'eterno e sul tragico. Per natura era un tragico, e tutto il suo talento estatico, teso all'effetto, puramente teatrale, incline a uno stile ridondante, all'esasperazione delle forme tradizionali, era quanto mai adatto ai soggetti metafisico-tragici. (*Kniga* 1970: 52-53)

La tavolozza cromatica del *Riso rosso* mostra un'orgia di rosso: la radice *krasn-* (rosso) si ripete nel testo 68 volte, gli aggettivi *bagrovyj* (purpureo) 8 volte e *krovavyj* (insanguinato) 15. L'altro colore dominante è il nero (33 volte), ed è alta l'occorrenza di un'indicazione latamente cromatica quale il colorito pallido (*blednyj,* 20). Particolarmente indicativa della tendenza andreeviana all'astrattezza, alla generalizzazione è la frequenza di termini indicanti concetti astratti, come follia (*bezumie*, 19 occorrenze), orrore (*užas,* 30), paura (*strach*, 14), riso (*smech*, 33), fantasmatico (*prizračnyj*, 15). Sono stilemi già pienamente espressionistici l'iterazione di parole – *sumasšedšij* (pazzo, 24 occorrenze), *bezumnyj/bezumno* (folle, follemente, 20), termini derivati dalla radice *mertv-* (morto, 32), *trup* (cadavere, 21), *strašnyj/strašno* (terribile, 39) –, di intere espressioni, l'atmosfera ossessiva, da incubo. L'azzurro, colore bandito assieme al verde dall'ambiente naturale, è riservato solo alla casa del protagonista, in cui una delle stanze è azzurra. Il protagonista non ha nome, al pari di tutti gli altri personaggi, i luoghi non hanno nome, non si dice di quale guerra si tratti, solo la presenza del treno e di armi moderne la colloca nell'epoca contemporanea.
Considerato in vita un realista *sui generis*, guardato con sospetto sia dai simbolisti sia dai realisti per la particolarità della scrittura e l'irritualità della maniera, considerato dai futuristi un reperto del passato, Andreev è ora generalmente riconosciuto come uno scrittore espressionista,[78] particolarmente vicino, per stile e concezione del mondo, al filone "fantastico-visionario" dell'Espressionismo, ad autori come Gustav Meyrink a Alfred Kubin (Giuliani 1977: 76-81). Lo confermano la sua deformazione grottesca della realtà, l'iperbolismo della scrittura e delle immagini, il cromatismo violento, le iterazioni ossessive, la supremazia della realtà interiore rispetto a quella esterna, la visione tragica del mondo, il motivo ricorrente dell'urlo, in passi che sembrano ecfrasi dell'*Urlo* di Munch (Iezuitova 1987).
A proposito della stesura del *Riso rosso*, Andreev scrisse:

> Immaginatevi quale enorme tensione nervosa provassi mentre scrivevo *Il riso rosso*. Pensavo di impazzire, perché alle volte mi inducevo scientemente autentiche allucinazioni, per vedere tutto nella maniera più chiara. Ho finito *Il riso rosso* in due settimane. Ho dovuto accelerare il lavoro, altrimenti i nervi non avrebbero retto. (cit. in: Hellman 2009:74)

L'empito visionario del *Riso rosso* si sarebbe smorzato fino quasi a scomparire nelle opere successive dedicate al tema della guerra.

Lo scrittore rischiò di essere sorpreso a Roma dallo scoppio della Grande Guerra. Era venuto a Roma, passando per Venezia, nel gennaio 1914. Rimase in città fino all'inizio di maggio, poi fece ritorno in Russia, con l'intenzione di volersi organizzare in modo da passare un anno in Italia, come confidò all'amica Vera Beklemiševa (*Rekviem* 1930: 219). La guerra glielo impedì.
La sua prima reazione nei confronti dello scoppio del conflitto fu di prostrazione, ma già alla fine di agosto il suo umore era cambiato: era speranzoso, quasi euforico. Confidò alla Beklemiševa:

> […] Io ho la preveggenza del futuro. Sento sempre la mia vita. E all'improvviso dall'inizio dell'estate questo senso è scomparso. Tutto si è confuso, avevo dinanzi un oscuro caos e l'angoscia. Avevo paura di guardare avanti e pensavo che tutto non sarebbe finito a breve, presto. Dal momento dello scoppio della guerra tutto è scomparso: non ci sono più né l'oscuro caos né l'angoscia. Se mi chiedessero che cosa mi è successo, risponderei che è la resurrezione

[78] Cf. KEN 1975; IEZUITOVA 1987; BONDAREVA 2006; DŽULIANI 2007; TERËKINA 2008, con bibliografia.

> dai morti. Non solo la mia personale risurrezione dai morti, ma soprattutto la resurrezione della Russia dai morti.
> − So di non essere abile per la guerra, ma se non avessi questi dolori alla mano e alla testa, sarei là, a qualunque titolo. (ivi: 268)

Era convinto che la disfatta della Germania avrebbe portato con sé la disfatta della reazione in Europa e l'inizio di un nuovo ciclo di rivoluzioni. Scriveva infatti a Ivan Šmelev nel settembre 1914:

> Per me il senso di questa guerra è straordinariamente grande e oltremisura significativo. È la lotta della democrazia mondiale col cesarismo e il dispotismo rappresentato dalla Germania. […] la disfatta della Germania sarà la disfatta di tutta la reazione europea e l'inizio di un nuovo ciclo di rivoluzioni europee. […] Per questo anch'io, l'autore del *Riso rosso* (ebbene sì!) sono per la guerra. (Hellman 2009: 71-72)

Tra l'*intelligencija* serpeggiavano entusiasmo e paura. Alcuni, come Valerij Brjusov e Aleksej N. Tolstoj, inviavano corrispondenze dal fronte, mentre la guerra dettava a quelli che restavano a casa parole ora di speranza, ora di angosciosa attesa. Soffrendo di non poter prendere parte attiva alla guerra, Andreev si dedicò anima e corpo al giornalismo, scrivendo articoli a sfondo patriottico.
Reagì all'invasione tedesca del Belgio con straordinaria tempestività, scrivendo alcuni articoli e il dramma *Korol', Zakon i Svoboda*[79] (Le Roi, la Loi, la Liberté! parole della *Brabançonne*, l'inno nazionale belga), che fu allestito in tutta fretta a scopo propagandistico in ottobre al Moskovskij Dramatičeskij Teatr, registi A. A. Sanin e I. F. Šmidt e, in dicembre, al teatro Aleksandrinskij, regista A. N. Lavren'ev. Nel dramma l'autore esprimeva la solidarietà personale e nazionale per il piccolo e pacifico stato aggredito dai tedeschi, che Andreev considerava una forza bruta, inumana e incomprensibile. Il protagonista, lo scrittore Émile Grelieu, era maschera letteraria di Maurice Maeterlinck, premio Nobel per la letteratura nel 1911, drammaturgo assai caro ad Andreev. In *Pervoe pis'mo o teatre* (Prima lettera sul teatro, 1912), manifesto programmatico del suo teatro del 'panpsichismo', lo scrittore russo aveva scritto di Maeterlinck con ammirazione: «quel furbone di Maeterlinck ha messo i pantaloni ai suoi pensieri e ha fatto correre in scena i dubbi» (Andreev 1990-96: VI, 512).
Il finale di *Korol', Zakon i Svoboda* grondava speranza e una non piccola dose di retorica. Alla moglie disperata per la morte di un figlio, il protagonista dice:

> Vedo un nuovo mondo, Jeanne. Vedo il mio popolo: eccolo andare con rami di palma incontro a Dio ridisceso in terra. Piangi, Jeanne, sei una madre! Piangi, povera madre, con te piange anche Dio. Ma ci saranno madri felici – vedo un nuovo mondo, Jeanne, vedo una nuova vita! (ivi: V, 177).

Lo spettacolo – potremmo definirlo un'opera-pamphlet – riscosse tiepidi consensi e accuse di eccessiva precipitazione, per aver immaginato che la resistenza dei belgi si sarebbe spinta all'apertura delle chiuse e allo sterminio delle truppe tedesche per annegamento. Il critico teatrale Nikolaj Ėfros lo definì «una corrispondenza drammatizzata, priva però di veridicità» (ivi: 494). Lo stesso autore riconobbe la debolezza del dramma, in cui egli aveva 'messo i pantaloni' e 'fatto correre in scena' una riflessione sul ruolo di una grande personalità in un momento critico per la patria e sul suo graduale processo di superamento delle barriere psicologiche nei confronti della guerra.
Non mi soffermerò in dettaglio sulla produzione letteraria di Andreev dedicata alla prima guerra mondiale, dal momento che questa è stata analizzata dal collega e amico Ben Hellman in vari saggi,

[79] Trad. it: *Il Belgio vivrà!*, trad. di MARKOFF e L. E. MORSELLI, Roma 1915; *Re, legge e libertà*, trad. di O. CAMPA, Lanciano 1915 [ristampa 1925].

cui rimando volentieri (Hellman 2009). È una produzione di gran lunga inferiore, per mole, a quella pubblicistica: Andreev scriveva articoli sulla guerra a un ritmo febbrile, perdendo spesso il contatto con la realtà empirica del conflitto e vedendovi attualizzati l'eterno scontro di due principi metafisici: Male e Bene, Caos e Armonia, incarnati rispettivamente dai tedeschi e dagli altri belligeranti. In totale solitudine, sofferente nel corpo e nello spirito, nel gelido studio della sua enorme dacia a Vammelsuu,[80] sul Golfo di Finlandia, lavorava instancabilmente, ora sorretto dalla speranza, ora in preda al terrore per la possibile vittoria dell'elemento caotico. La sua intensa attività pubblicistica si può divedere in due periodi: luglio (agosto) 1914-1915, periodo di intensa collaborazione con una serie di giornali di orientamento democratico-liberale, in cui egli diede alle stampe ben cinque raccolte di articoli; e dicembre 1916 - ottobre (novembre) 1917, periodo in cui lo scrittore collaborò col giornale «Russkaja volja» (La libertà russa), che venne chiuso dal Comitato militare rivoluzionario lo stesso 25 ottobre 1917. (Iezuitova 1989; Jasenskij 1992)

Nel 1915, mentre in Russia il fanatismo nazionalista era già scemato e un'ostica indifferenza verso i fatti di guerra si diffondeva tra gli uomini di cultura, Andreev continuò l'attività giornalistica e pubblicò una raccolta di articoli intitolata *V sej groznyj čas* (In quest'ora terribile, Petrograd 1915). Nell'imminenza dell'intervento italiano nel conflitto, egli pubblicò sulla rivista «Argus» un appello agli italiani, intitolato *Italii* (All'Italia), perché non entrassero in guerra al fianco della Germania. Lo riproduciamo integralmente:

> Per me personalmente sarebbe una grande amarezza se l'Italia non si unisse alle potenze dell'Intesa nella lotta contro il nostro comune nemico.
> Negli ultimi anni sono stato spesso in Italia e in questo periodo ho iniziato a voler bene agli italiani, e amo Roma come Mosca.
> Come la nostra Mosca, la 'Città eterna' è una città ancestrale, che il popolo ha tratto dalle sue viscere proprio nel luogo dov'è ancora, come eterno monumento del passato. Sarebbe impossibile spostare Mosca, ma Pietro avrebbe potuto fondare Pietroburgo più a nord o più a sud, e Pietroburgo sarebbe stata la stessa, − Mosca ha sempre conservato il suo posto al centro della pianura russa, allo stesso modo anche la 'Città eterna' è una magnifica espressione del popolo italiano.
> Per giorni e giorni ho camminato per questa 'Città eterna' e, per quanto sembri strano, mi è sembrata simile a Mosca, certo non per l'aspetto esteriore, ma per l'intimo contenuto, per quello speciale calore meridionale dell'anima popolare che io avverto sempre nella mia amata Mosca.
> Girando per Roma, più di una volta mi sono trovato ad ammirare i soldati italiani che si esercitavano su una piazza, e davanti a me risorgeva l'immagine dell'antico romano. L'esercito italiano è un esercito magnificamente preparato e i suoi elementi sono rinsaldati dalla passione del temperamento meridionale, e io so che gli italiani di oggi combatteranno contro il nemico come i romani antichi. Ma penso con terrore a che ne sarà di Venezia, quando su di lei compariranno i *Taube* tedeschi a sganciare bombe. Perché tutta Venezia è un museo, da tempo la si sarebbe dovuta coprire con una cupola di vetro e custodirla come una reliquia. Forse che i tedeschi e gli austriaci la risparmieranno?[81]
> È pur vero che l'Italia è la terra delle rovine del possente spirito del passato. Ma ho visto con un senso di gioia che tra queste rovine spuntano i germogli della futura grandezza dell'Italia. E credo fermamente che il popolo italiano in armi nutrirà questi germogli.
>
> Leonid Andreev. (Andreev 1915)

Durante la guerra il ricordo dell'Italia, come lontano paradiso di bellezza e di spensieratezza, gli donò momenti di serenità e di levità, ispirandogli anche due racconti umoristici, entrambi del 1915,

[80] Villaggio a 8 km. dalla stazione ferroviaria di Rajvola (oggi Roščino), sulla linea Pietroburgo-Vyborg.
[81] Nel 1915 la stessa preoccupazione fu espressa dal filosofo Nikolaj Berdjaev (1994: 367) subito dopo l'entrata in guerra dell'Italia. Berdjaev salutò con soddisfazione l'alleanza dell'Italia con l'Intesa: «È una grande gioia per noi che l'Italia sia al nostro fianco, una gioia non solo per lo Stato, ma anche per l'anima e per la cultura» (ivi).

Rogonoscy (I cornuti), ambientato a Capri, sulla festa dei cornuti che si teneva un tempo nell'isola, festa ora testimoniata unicamente dal racconto andreeviano, e *Osly* (Gli asini), sull'impossibile tentativo di un cantante italiano di far cantare degli asini (Džuliani 1998: 123-125).

Lo scrittore aveva ormai ben chiaro quale dovesse essere l'impegno fondamentale di un artista. Il 18 ottobre scriveva nell'articolo *Pust' ne molčat poety!* (*Non tacciano i poeti!*), sul quotidiano «Birževye vedomosti» (Notizie di borsa):

> […] far prestare ascolto alla guerra, concentrare su di essa e sulle sue problematiche non solo un'attenzione puramente esteriore, ma interessare nel profondo, nell'intimo, commuovere, emozionare. (ivi: VI, 620)

La realtà di una guerra sempre più avara di successi militari continuava a riverberarsi anche nell'opera dello scrittore, che stava tornando a privilegiare l'attività letteraria. La tematica bellica aveva stancato il lettore e Andreev ne aveva preso atto. Nel racconto lungo *Igo vojny*[82] (*Il giogo della guerra*, 1916), Andreev introduceva nella sua opera una tematica nuova, che ora gli appariva fondamentale e storicamente necessaria: il rapporto individuo-collettivo e la possibilità di conciliare in maniera armoniosa nella vita reale questi due princîpi contrapposti. Non a caso il sottotitolo del racconto era *Priznanija malen'kogo čeloveka o velikich dnjach* (*Confessioni di un piccolo uomo su grandi giorni*). La narrazione privilegiava ancora una volta la forma diaristica. Il protagonista, Il'ja Dement'ev, è un impiegato pietroburghese, a cui la guerra che si combatte lontano non ha ancora sconvolto la vita. Egli annota, in data 15 agosto 1914:

> […] continuo a vivere come prima: vado in ufficio, frequento gli amici, vado perfino a teatro o al cinema e in genere non osservo nessun particolare cambiamento nella mia vita. Se non fosse per il fatto che Pavluša, il fratello di mia moglie, è al fronte, alle volte potrei dimenticarmi completamente di tutti questi terribili avvenimenti. (ivi: VI, 7)

Dement'ev è un borghese piccolo-piccolo, chiuso nel suo bozzolo di egoismo. Ma a poco a poco il bozzolo si crepa, si spacca, fino a scoprire un cuore non più di pietra, ma di carne, in grado di soffrire con gli altri e per gli altri. Dopo un anno, Dement'ev è un'altra persona, è un uomo che ha preso coscienza della propria nullità, capace di piangere per il dolore altrui, partecipe come gli altri della comune sofferenza e infelicità. La tragedia, da individuale e solipsistica com'era nelle opere del primo Andreev, è diventata universale, affratellando persone che in altri tempi sarebbero rimaste lontane ed estranee.
Il racconto fu accolto da un coro quasi unanime di critiche: Vjačeslav Polonskij lo definì opera di «rara debolezza», aggiungendo: «Un tempo Andreev sulla guerra disse altre parole: 'follia e orrore'. E ora? 'Urrah! Le nostre truppe hanno preso una fortezza…'» (ivi: VI, 621). Era una critica ingenerosa ma, indubbiamente, nel passaggio dalla pura visionarietà del *Riso rosso* al resoconto della trasformazione interiore di un filisteo, la maniera andreeviana aveva smarrito se stessa.

Giunse il 1917 col suo carico di rivoluzioni[83].
Com'era già accaduto in occasione della rivoluzione del 1905 e dello scoppio della Grande Guerra, la prima reazione di Andreev alla rivoluzione di Febbraio fu di speranza nell'ennesima "risurrezione dai morti". L'8 marzo 1917, a distanza di pochi giorni dallo scoppio della rivoluzione, lo scrittore pubblicò sul giornale «Russkaja Volja» l'articolo *Put' krasnych znamen* (*Il cammino delle bandiere*

[82] Trad. it.: *Il giogo della guerra. Meditazioni di un piccolo uomo durante la Grande Guerra*, Milano 1919 [ristampa 1927]; *Sotto il giogo della guerra. Confessioni d'un piccolo uomo su giorni grandi*, trad. di L. e F. PARESCE, Firenze [1919].
[83] Cf. ANDREEV 1985; ANDREEV 1994; DŽULIANI 1997; HELLMAN 2009: 100-109; ROLET 2010: 247-264.

rosse), in cui affermava di aver annotato nel diario nei primi giorni di guerra, dopo l'entrata della Germania nel conflitto mondiale, queste parole:

> Si scrive 'guerra', ma si chiama rivoluzione. Nel suo sviluppo logico questa 'guerra' ci porterà all'abbattimento dei Romanov e terminerà non alla maniera consueta di tutte le guerre precedenti, ma con una rivoluzione europea. A sua volta questa rivoluzione europea porterà alla fine del militarismo, cioè degli eserciti permanenti, e alla creazione degli stati uniti d' Europa[84]. (Andreev 1985: 21-22)

Nel 1914 – lo ricorderemo – Andreev aveva confidato a Šmelev la medesima speranza che la guerra comportasse la sparizione del vecchio e l'avvento del nuovo, considerandola un evento di portata apocalittica, foriero di un 'nuovo cielo e una nuova terra'. Se non si considera la tensione apocalittica del pensiero di Andreev, non si potrà intendere correttamente il suo atteggiamento né verso la guerra né verso la Rivoluzione.
Nel marzo 1917, sotto l'urgenza del rivolgimento politico in atto, lo scrittore vedeva parzialmente inverarsi il suo vaticinio, che si faceva ancora più audace: la guerra non era più vista solo come inizio di una rivoluzione europea, ma anche come primo passo verso la scomparsa dei militarismi, con una visione a forti tinte escatologiche che ricorda la profezia di Isaia – «il lupo abiterà con l'agnello» (*Is.* 11, 6) –, e come passo verso l'unione degli stati europei: l'Europa unita, quasi una Gerusalemme celeste.

Dopo la rivoluzione d'Ottobre, il Caos, con cui Andreev aveva lottato tutta la vita, lo avrebbe vinto.[85] Lo scrittore riprese l'attività giornalistica, scrivendo appelli accorati contro l'"inferno dantesco" bolscevico, un inferno in senso letterale, non metaforico, poiché «nella Rivoluzione russa ha fatto il suo ingresso un nuovo personaggio – il Diavolo» (ANDREEV 1985: 190, 201). Anche le interviste che rilasciava avevano toni e contenuti altrettanto drammatici. Aveva in progetto un viaggio negli USA a scopo propagandistico, per raccogliere consensi e sollecitare interventi contro il regime bolscevico (ANDREEV 1994: 335-367).
La morte lo colse mentre stava lavorando all'articolo *Evropa v opasnosti* (*L'Europa è in pericolo*), che rimase incompiuto. Il testo terminava con queste parole:

> Il Venticinque ottobre 1917 la primordiale e feroce Rivolta russa ha acquisito un capo e una parvenza di organizzazione. Questo capo è Ul'janov-Lenin. Questa parvenza di organizzazione è il Potere bolscevico Sovietico.
>
> Il loro regno.
>
> ……
>
> …… (ivi: 367)

In conclusione, l'eco della Grande Guerra si riflesse tanto nella produzione letteraria di Andreev quanto in quella giornalistica, con caratteristiche peculiari, proprie della sensibilità e della *Weltanschauung* dello scrittore: guerra come scontro tra Bene e Male, tra Caos e Armonia. In Andreev la visione della guerra non si può però decontestualizzare, circoscrivendola al primo conflitto mondiale, va inserita nel più ampio arco cronologico 1904-1919, ovvero dall'inizio della guerra russo-giapponese alla morte dello scrittore: quindici anni di riflessione su guerra, terrorismo e rivoluzione, in cui il concetto stesso di guerra trapassa gradualmente da "follia e orrore" (*Il riso rosso*) ad evento apocalittico, interpretato in una prospettiva escatologica.

[84] La spaziatura è di Andreev.
[85] Sulla reazione di Andreev alla Rivoluzione d'Ottobre, cf. ANDREEV 1994: *passim*.

Il vaticinio di Andreev si è rivelato eccessivamente ottimistico. E, sicuramente, troppo fiducioso nell'Europa, in questo 'altrove' talvolta detestato, ma più spesso appassionatamente amato dalla cultura russa.
In virtù della sua "preveggenza del futuro", il 26 agosto 1914 lo scrittore aveva annotato nel diario un'altra profezia, oltre a quella sulla creazione degli "Stati Uniti d'Europa", riguardante la successiva guerra mondiale, che avrebbe visto contrapposte Europa, America e Asia. La guerra mondiale a venire avrebbe portato al superamento delle unioni nazionali e all'unione delle razze: «Ma ciò non avverrà presto, e allora termineranno le guerre e la politica. Forse sarà così, e sarà il massimo»[86]. (ANDREEV 1989: 209)
Il compimento dell'apocalisse, dunque, quando la storia finirà e 'il lupo abiterà con l'agnello…'.

Bibliografia

ANDREEV 1915: L. ANDREEV, *Italii*, «Argus», 1915, n. 5.
ANDREEV 1985: L. ANDREEV, *Pered zadačami vremeni. Političeskie stat'i 1917-1919 godov*, sost. i podgot. teksta R. DĖVISA, Benson, Vermont 1985.
ANDREEV 1989: L. ANDREEV, *Moe predskazanie*, «Russkaja literatura», n. 3, 1989, pp. 208-209.
ANDREEV 1994: L. ANDREEV, *S.O.S. Dnevnik (1914-1919). Pis'ma (1917-1919). Stat'i i intervju (1919), Vospominanija sovremennikov (1918-1919)*, Moskva-Sankt-Peterburg 1994.
ANDREEV 1990-96: L. N. ANDREEV, *Sobranie sočinenij v 6 tomach*, Moskva, vol. II, 1990; vol. V, 1995; vol. VI, 1996.
BERDJAEV 1994: N. BERDJAEV, *Čuvstvo Italii*, in Id., *Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva*, vol. 1, Moskva 1994, pp. 367-371.
Berlin 1986: I. Berlin, *Il riccio e la volpe e altri saggi,* a cura di H. e A. Kelly, introduzione di A. KELLY, trad. di G. FORTI, Milano 1986, pp. 69-157.
BEZZUBOV 1984: V. I. BEZZUBOV, *Leonid Andreev i tradicii russkogo realizma*, Tallin 1984.
Bol'šaja vojna 2014: *Bol'šaja vojna Rossii. Social'nyj porjadok, publičnaja kommunikacija i nasilie na rubeže carskoj i sovetskoj epoch*, red. K. BRIUŠ, N. Katcer, Moskva 2014.
BONDAREVA 2006: N. A. BONDAREVA, *Razvitie ėkspressionistskich tendencij v tvorčestve Leonida Andreeva*, in: *Tvorčestvo Leonida Andreeva: sovremennyj vzgljad*, Orel 2006, pp. 58-62.
DŽULIANI 1997: R. DŽULIANI, *L. N. Andreev i Oktjabr'skaja revoljucija, ili Revoljucija kak Apokalipsis*, «Russkaja literatura», n. 1, 1997, pp. 78-93.
DŽULIANI 1998: R. DŽULIANI, *Italija v žizni i tvorčestve L. Andreeva*, «Russica Romana», vol. V, 1998, pp. 115-131.
DŽULIANI 2007: R. DŽULIANI, *K voprosu o periodizacii istorii russkoj literatury: slučaj Leonida Andreeva*, in: *Modernités russes 7. L'âge d'argent dans la culture russe*, Lyon 2007, pp. 415-428.
GIULIANI 1977: R. GIULIANI, *Leonid Andreev*, Firenze 1977.
HELLMAN 2009: B. HELLMAN, *Vstreči i stolkonovenija*. *Stat'i po russkoj literature* [segnatamente, gli articoli: *Leonid Andreev vnačale Pervoj mirovoj vojny. Put' ot 'Krasnogo smecha' k p'ese 'Korol', zakon i svoboda'*, pp. 71-88;*Malen'kij čelovek i velikaja vojna. Povest' L. N. Andreeva 'Igo vojny'*, pp. 89-99; *Leonid Andreev i russkaja revoljucija*, pp. 100-109], Helsinki 2009.
HELLER 1989: M. HELLER, *La letteratura della prima guerra mondiale*, in *Storia della letteratura russa*, diretta da E. ETKIND, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, *Il Novecento. I. Dal Decadentismo all'Avanguardia*, vol. III, t. I, Torino 1989, pp. 723-731.
JASENSKIJ 1992: S. JU. JASENSKIJ, *Leonid Andreev ot Fevralja k Oktjabrju (Publicistika 1917-1919 gg.)*, in: *Literatura i istorija (istoričeskij process v tvorčeskom soznanii russkich pisatelej XVIII-XX vv.)*, Sankt-Peterburg 1992, pp. 251-262.
IEZUITOVA 1987: L. IEZUITOVA, *Andrejev/Munch*, in: *Pojmovnik ruske avangarde*, 5. Ured. A. FLAKER i D. UGREŠIĆ, Zagreb 1987, pp. 191-206.

[86] I pubbl. a cura di R. DAVIES, in *Publications of the Study Group on the Russian Revolution*, vol. 13. Millwood, 1987, pp. 109-110)

IEZUITOVA 1989: L. IEZUITOVA, *L. N. Andreev-pubblicist v kanun revoljucii*, «Russkaja literatura», n. 3, 1989, pp. 199-209.
KEN 1975: L. KEN, *L. Andreev i nemeckij ėkspressionizm*, in *Andreevskij sbornik. Issledovanija i materialy*, Kursk 1975, pp. 44-66.
K 100-letiju 2014: *K 100-letiju Pervoj mirovoj vojny*, «Russkaja literatura», 2014, n. 2, pp. 22-102.
Kniga 1970: *Kniga o Leonide Andreeve. Vospominanija*, Letchworth 1970.

Politika i poėtika 2014: *Politika i poėtika: russkaja literatura v istoriko-kul'turnom kontekste Pervoj mirovoj vojny. Publikacii, issledovanija i materialy,* Moskva 2014.
Rekviem 1930: *Rekviem. Sbornik pamjati Leonida Andreeva*, pod red. L. ANDREEVA i V. E. BEKLEMIŠEVOJ, Moskva 1930.
ROLET 2010: S. ROLET, *Léonide Andréïev: l'angoisse à l'œuvre. Dix-huit etudes*, Préface de J.-C. LANNE, Lyon 2010.
Russkij avangard 2014: *Russkij avangard i vojna*, red. sostav. K. ICIN, Belgrad 2014.
TERËKINA 2008: V. TERËKINA, *Andreev Leonid Nikolaevič*, in: *Ėnciklopedičeskij slovar' ėkspressionizma*, Moskva 2008, pp. 38-40.
Žizn' 2010: L. KEN, L. ROGOV, *Žizn' Leonida Andreeva, rasskazannaja im samim i ego sovremennikami*, Sankt-Peterburg 2010.

BLAISE CENDRARS SCRITTORE E SOLDATO

di Riccardo Benedettini

Nel titolo di questa lezione ho voluto mettere in rilievo, accanto al nome di Blaise Cendrars (1887-1961), i termini di «scrittore» e «soldato» perché è su queste due parole che penso ci si possa soffermare per comprendere il nesso tra la Grande Guerra (Cendrars, «Matricule 1529», vive in prima persona l'orrore del fronte) e il mestiere di scrivere («le métier de l'homme de guerre est une chose abominable et pleine de cicatrices, comme la poésie!»). In questo itinerario di comprensione delle varie forme di «écriture» assunte dal nostro scrittore (Cendrars fu poeta, romanziere, autore di *mémoires*, giornalista, ma anche fotografo, cineasta, pittore ...), il discorso sulla guerra acquista un rilievo particolare. Se da un lato, infatti, la guerra in generale non è certo propizia alla letteratura («C'est la guerre de 1914. [...] Quelle perte pour la poésie!») – e ricordo che Cendrars, a differenza degli amici Apollinaire e Aragon, scrive molto poco negli anni del primo conflitto e sembra quasi limitarsi a immagazzinare delle immagini («Survint la guerre. [...] Une flamme créatrice me dévorait, mais je n'écrivis pas une ligne: je tirais des coups de fusil»[87]) –, d'altro lato, il giovane poeta di nazionalità svizzera le riserva una posizione speciale. L'esperienza della guerra permette a Blaise Cendrars, naturalizzato francese il 16 febbraio 1916, di «rinascere»: alla vita e alla scrittura.

Facciamo un passo indietro e risaliamo alla scelta del nome «Blaise Cendrars» al posto del patronimico Frédéric-Louis Sauser: una constatazione, forse semplice, ma non priva di significato se consideriamo che essa è stata in qualche modo segnata da tutto quel che lo scrittore sentiva intorno a sé e che avrà soprattutto degli importanti risvolti nella creazione successiva. Se, come scrive Jean Starobinski, «le nom est vraiment une identité, si l'essence d'un être humain peut y être atteinte et violentée, le refus du patronyme tient lieu d'assassinat du père».[88] E in effetti, è noto, Cendrars vuole, in primo luogo, cancellare simbolicamente il «côté alémanique» presente nel nome del padre (originario dell'Oberland bernese) e, dandosi un nome che, anche a livello di suono, risulti molto più francese, egli sembra volersi creare una vita da cui esca il proprio nome («Je me suis fabriqué une vie d'où est sorti mon nom»). All'origine di tutto, il fascino per il fuoco (*le feu*, quasi un anticipo dell'omonimo romanzo di Henri Barbusse) e la cenere (*la cendre*): «Une cendre brûlante où rien n'est allumé, / Mais où tout ce qu'on jette est soudain consumé», come già Cendrars annotava in un *Cahier Noir* il 18 ottobre del 1906 a San Pietroburgo. Dal fuoco alla brace (*la braise*), dalla brace alla cenere. *Braise ardent*, da cui Blaise Cendrars, appunto, con uno scambio tra la *-r* e la *-l*: «Ainsi, mon nom l'indique: CENDRARS. *Tout ce que j'aime et que j'étreins / En cendres aussitôt se transmue...* [...] en riant de cette étymologie pragmatique: – Et Blaise vient de braise. Confusion des *R - und L - laute*»;[89] ma anche un rinvio a Saint-Blaise, comune del cantone di Neuchâtel, nonché, più letterariamente, a Blaise Pascal e a un altro scrittore pieno di *ardeur* e a lui caro: Henri Beyle, lo Stendhal autore della «*Vie d'Henri Beyle* Brulard».

Dunque, scelta di rottura che, a partire dagli anni 1912-1913 – dopo il viaggio-rivelazione a New York durante il quale il giovane poeta errante e tormentato conoscerà la solitudine e la miseria dell'uomo, avvicinandosi a quello che poi sarà un motivo ricorrente di tutta l'opera, vale a dire la Passione del Cristo e il motivo della resurrezione (rinvio al lungo poema del 1912, *Les Pâques à New York*, strutturato in quattordici strofe, come le quattordici stazioni della *Via Crucis*, composte da distici che oscillano tra la litania medievale e la prosa poetica più moderna, nonché alle figure di Lazzaro, di Maria Maddalena e all'immagine mitica del *phénix* che rinasce dalle proprie ceneri e

[87] M. CENDRARS, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984, p. 847.
[88] J. STAROBINSKI, «Stendhal pseudonyme», in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard 1961, p. 192.
[89] B. CENDRARS, *Une nuit dans la forêt*, in *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1960-1964, t. VII, p. 17. Quasi tutte le mie citazioni rinviano a questa edizione Denoël; *HF* e *MC* sono le abbreviazioni usate per rinviare a *L'Homme foudroyé* (1945) e a *La Main coupée* (1946).

che negli anni di guerra sarà identificato con le mitragliatrici, «ces oiseaux phénix que sont les mitrailleuses à la voix de feu et qui renaissent sans cesse de leurs cendres») –, segna la vita e l'intera opera letteraria dello scrittore, uno svizzero che da anni mostra di avere «le mal du pays». Freddy (come lo chiamavano affettuosamente in famiglia) già pare meritarsi il celebre appellativo di «bourlingueur», quel giudizio leggendario di "vagabondo giramondo" che per molti anni ha influenzato anche l'approccio critico alla sua produzione letteraria («*Mieux vaut être un vagabond*: telle demeure sa devise», scriverà Henry Miller, grande amico del poeta per 45 anni, come possiamo capire anche dalla ricca corrispondenza tra i due): bambino a La Chaux-de-Fonds, dove è nato, si trasferisce ben presto (1894-1896) a Napoli, via Parigi, Marsiglia e l'Egitto, per tornare come studente in Germania e a Basilea (1896-1902), quindi a Neuchâtel (1902-1904), città che in seguito definirà «petite ville académique et de bigots»; ma è nella Russia degli anni 1904-1907, paese dove Cendrars soggiornerà di nuovo nel 1911, che egli avrà il primo contatto con la guerra: «*Fin septembre 1904*. Moscou est belle comme une sainte napolitaine. [...] La guerre russo-japonaise tirait à sa fin; les premiers craquements de la révolution se faisaient entendre. [...] Bientôt, la révolution éclatait», leggiamo in *Moravagine*,[90] un testo dalla gestazione lunga, difficile e il cui narrato risente molto delle conoscenze in ambito psichiatrico dello scrittore, e come poi ritroviamo nei versi della *Prose du Transsibérien ou de la petite Jeanne de France* (1913):[91] «En ce temps-là j'étais en mon adolescence / J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de ma naissance / J'étais à Moscou, où je voulais me nourrir de flammes / Et je n'avais pas assez des tours et des gares que constellaient mes yeux / En Sibérie tonnait le canon, c'était la guerre / La faim le froid la peste le choléra / Et les eaux limoneuses de l'Amour charriaient des millions de charognes / Dans toutes les gares je voyais partir tous les derniers trains / Personne ne pouvait plus partir car on ne délivrait plus de billets / Et les soldats qui s'en allaient auraient bien voulu rester... / Un vieux moine me chantait la légende de Novgorode». Si tratta sempre di quella guerra russo-nipponica, di cui ci ha così ben parlato Rita Giuliani nella sua lezione *«Si scrive "guerra", ma si chiama rivoluzione»: la guerra in Russia e il caso di Andreev*.[92]

Ma l'immagine della guerra, inscritta tra le prime importanti produzioni del poeta, ha avuto un rilievo fondamentale a seguito della partecipazione attiva dello scrittore alla campagna 1914-1915. In quanto svizzero, Cendrars avrebbe potuto non partecipare alla guerra, ma:

> L'heure est grave.
> Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre de rester inactif au milieu de la plus formidable déflagration que l'histoire ait jamais pu enregistrer.
> Toute hésitation serait un crime. Point de paroles, donc des actes.
> Des étrangers amis de la France, qui pendant leur séjour en France ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent le besoin impérieux de lui offrir leurs bras.
> Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides, de toute sorte – nés ailleurs, domiciliés ici – nous qui avons trouvé en France la nourriture matérielle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises au service de la plus grande France.
> Signé: Blaise Cendrars, Leonars Sarlius, Csaki, Kaplan, Berr, Oknosly, Schoumoff, Roldireff, Kozline, Essen, Lipschitz, Frisendahl, Israilivitch, Vertepoff, Canudo.[93]

[90] B. CENDRARS, *Moravagine. Roman*, Paris, Bernard Grasset, 2013 [1926][1], pp. 65-66.
[91] In B. CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Édition de C. LEROY, Préface de P. MORAND, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2006.
[92] Qui alle pp. 73-82 con il titolo: *Leonid Andreev e la Grande Guerra. Un'eco russa dell'Apocalisse*.
[93] Questo «Appel aux amis de la France» fu pubblicato centinaia di volte. Sul sito della «Bibliothèque de documentation internationale contemporaine» (http://www.bdic.fr) si può prendere visione della versione uscita il 2 agosto 1914 sul quotidiano «Le matin».

Sono queste le parole che, insieme all'italiano Ricciotto Canudo («le barisien parisien», discepolo di D'Annunzio e autore, come ricordava stamani Mireille Brangé, del manifesto «La nascita della settima arte», proprio quel cinema tanto caro al nostro), Cendrars redige e fa pubblicare, il 29 luglio 1914, su un gran numero di giornali parigini. Un «claironnant appel», rivolto agli stranieri residenti in Francia e «amis» di questo paese. Decisione, questa dell'«engagement», che non deve essere iscritta all'interno di una ideologia nazionalista bensì in un'ottica di solidarietà verso il paese di accoglienza. Lo scrittore, il poeta, deve essere soldato.
Il 2 agosto, la Germania dichiara guerra alla Francia.
Il 3 agosto, Blaise e Ricciotto si mettono in fila per firmare un «engagement» di principio che sarà seguito, il 3 settembre, agli «Invalides», da quello definitivo: «J'avais signé le manifeste de mon nom de poète; mais j'avais signé mon engagement d'un faux nom anglais. Au régiment, je restai un inconnu. Nul ne savait que j'étais un écrivain» (*MC* 405). Blaise Cendrars, soldato di prima classe, con la testa rasata sotto il chepì della Legione straniera, parte subito per il fronte («notre engagement n'était pas de cinq ans comme celui de la Légion, mais seulement pour la durée de la guerre» *MC* 408), dove rimane circa un anno: il 28 settembre 1915, infatti, durante il violento attacco alla «ferme Navarin», in Champagne, l'esplosione di un ordigno bellico (quell'«obus» che Cendrars accosterà a «autobus» perché «il y a BUS dans autobus et aussi dans obus» e «il paraît qu'il y a des poilus qui ont vu un autobus avant de mourir. Il est vrai que c'est en rêve» *MC* 352) gli porta via l'avambraccio destro, con la mano della scrittura. Dopo la rinascita legata al nome, Cendrars è ora costretto ad una nuova obbligata rinascita: l'«écriture de la main gauche», come l'ha definita Claude Leroy. Blaise Cendrars nuovo poeta «manchot», come già fu Arthur Rimbaud, cui certo lo accomunano anche la passione per l'esotismo e l'«invitation au voyage».
Ed infatti la guerra è per Cendrars uno sfogo al proprio desiderio di avventura, alla necessità di viaggiare, di «aller jusqu'au bout»: «Je m'étais engagé, et comme plusieurs fois déjà dans ma vie, j'étais prêt à aller jusqu'au bout de mon acte. Mais je ne savais pas que la Légion me ferait boire ce calice jusqu'à la lie et que cette lie me saoulerait, et que prenant une joie cynique à me déconsidérer et à m'avilir [...] je finirais par m'affranchir de tout pour conquérir ma liberté d'homme. Être. Être un homme. Et découvrir la solitude» (*MC* 413). Quella stessa solitudine che, si è visto, Blaise ha incontrato per la prima volta a New York e che lo fa ora entrare in contatto con i legionari, definiti dei *desperados*: «Le *desperado* est un homme usé par la sensation forte, d'où la répétition de plus en plus forte. Plutôt qu'un désespéré c'est un homme perdu. Mais ces enfants perdus qu'étaient les conquistadores partaient à l'aventure dans un nouveau continent, alors que nous... Quel sale métier on nous faisait faire!» (*MC* 452). Se la guerra è dunque uno "sporco mestiere", anche l'arte militare si riduce a ben poco: «L'art militaire est affaire des culottes de peau. Une sale routine. *Marche ou crève*» (*MC* 371); e: «À la formule *marche ou crève* on peut ajouter cet autre axiome: *va comme je te pousse!* Et c'est bien ça, on va, on pousse, on tombe, on crève, on se relève, on marche et l'on recommence. De tous les tableaux des batailles auxquelles j'ai assisté je n'ai rapporté qu'une image de pagaïe» (*MC* 380). Ne risulta una rappresentazione referenziale della violenza, dove le dichiarazioni di odio e di rabbia non hanno un risvolto puramente linguistico ma vogliono essere racconto di quanto realmente si respirava nelle trincee.

Ma prima di arrivare a questa descrizione della «fin du monde», condotta secondo un principio che si vuole reggere, almeno in apparenza, sul bisogno di dire il vero («l'heure est venue d'être vrai; mon dernier espoir n'est pas d'entrer à l'Académie mais d'être enfin couché dans cette terre de France qui s'entr'ouvre et pour laquelle j'ai versé mon sang bien avant toute ambition d'écrire» *HF* 200), vorrei presentare, pur se molto rapidamente, quegli unici due testi sulla guerra che Cendrars pubblica durante il conflitto. Il primo consiste in una poesia, *La guerre au Luxembourg* (octobre 1916); il secondo in una prosa, *J'ai tué* (Nice, 3 février 1918).

Con i versi di *La guerre au Luxembourg*,[94] la mostruosità diventa divertimento: l'universo qui rappresentato è quello dei parigini giardini di Lussemburgo dove le madri portano i figli a giocare. Un giorno è uguale all'altro (« ... Le lendemain ou un autre jour») e il gioco messo in scena è sempre lo stesso: la guerra. «Il n'y a que les petits enfants qui jouent à la guerre. [...] Il y a une tranchée dans le tas de sable / Il y a un petit bois dans le tas de sable. / Des villes / Une maison / Tout le pays / Et peut-être bien la mer / L'artillerie improvisée tourne autour des barbelés imaginaires / Un cerf-volant rapide comme un avion de chasse ... ». Nello spazio ludico dell'infanzia fanno capolino solo pochi adulti: un ferito («Un blessé battait la mesure avec sa béquille»), il guardiano («On part à l'assaut du garde qui seul a un sabre authentique»), le madri o le domestiche («On attend le zeppelin qui ne vient pas / Las / Les yeux aux fusées des étoiles / Tandis que les bonnes vous tirent par la main / Et que les mamans trébuchent sur les grandes automobiles d'ombre»). I bambini non vogliono più leggere Jules Verne ma le notizie della vera guerra («Et un petit garçon: – Non pas Jules Verne mais achète-moi encore le beau communiqué du dimanche»), perché i giornali, con le loro foto, sono molto più interessanti (nota è la passione di Cendrars per la fotografia, passione che lo porterà anche, nel 1924, a scrivere una raccolta poetica dal titolo emblematico, *Kodak. Documentaire*). Ironia che permette a questi versi di ottenere il visto della censura (come accadde anche al già ricordato *Le feu. Journal d'une escouade* di Barbusse). Eppure, accanto a questa guerra fatta per ridere, l'iniziale dedica ai morti ben ricorda la guerra combattuta dal caporale Cendrars: «Ces ENFANTINES / sont dédiées à mes / camarades de la / Légion étrangère / Mieczyslaw KOHN, Polonais, / tué à Frise; / Victor CHAPMAN, Américain, / tué à Verdun; / Xavier de CARVALHO, Portugais, / tué à la ferme de Navarin; / Engagés volontaires // MORTS / POUR LA FRANCE». Tutti stranieri morti per la Francia, dunque, morti che seguono il susseguirsi dei combattimenti: da Frisa a Verdun passando dalla «ferme Navarin»; dal 1914 al 1915 e 1916, anno della prima battaglia di Verdun. L'interesse di questo testo poetico credo possa inoltre risiedere nel fatto che siamo di fronte ad un'opera che è al tempo stesso «poème» e libro: versi scritti da Blaise Cendrars, illustrati da Moïse Kisling e editi da Dan Niestlé, come si evince anche dall'esergo alla «dédicace» firmata dai tre. Si tratta di un procedimento già noto a Cendrars. Non posso non ricordare che *La Prose du Transsibérien...* realizzò il primo libro *simultaneo* da un'idea di Cendrars e di Sonia Delaunay («Robert Delaunay, le peintre de la tour Eiffel, l'inventeur du *Simultané*»): un'opera, di due metri di altezza e trentasei centimetri di larghezza, fatta per essere vista e letta nello stesso tempo, perché l'occhio doveva percepire simultaneamente il ritmo delle parole e quello dei colori e delle forme, colori dove dominano i rossi e i gialli, chiaro rinvio al sole e, ancora una volta, al fuoco.

Con *J'ai tué*[95] la descrizione della guerra è condotta in maniera ben differente e troverà specchio nei testi degli anni Quaranta. Innanzitutto, siamo di fronte ad un racconto in prima persona: l'azione dell'omicidio è la *lecture* di un «aveu» di Blaise Cendrars. Raccontando l'episodio dell'uccisione, coltello alla mano, di un tedesco, Cendrars fa, per citare Rousseau, «le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de [ses] confessions». Ci torneremo. Quel che ora mi interessa mostrare è il contrasto con quanto abbiamo appena visto in *La guerre au Luxembourg*. In questa prosa (che, va detto, voleva rientrare in un progetto più ampio fatto di *J'ai tué* / *Touché* / *J'ai saigné* / *La main coupée*), la narrazione procede con un ritmo incalzante che prepara il lettore alla confessione finale: dapprima, l'arrivo dei soldati, «Ils viennent. De tous les horizons. Jour et nuit. Mille trains déversent des hommes et du matériel. [...] On marche soudain sur une profonde litière de paille fraîche qui absorbe le bruit traînard des milliers et des milliers de godillots qui viennent. On n'entend que le frôlement des bras balancés en cadence, le cliquetis d'une baïonnette, d'une gourmette ou le heurt mat d'un bidon. Respiration d'un million d'hommes»; quindi, dopo i canti di marcia, la descrizione di un universo apocalittico, «Grincements. Chuintements. Ululements.

[94] In B. CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde*, cit.
[95] *J'ai tué*, in B. CENDRARS, *Aujourd'hui 1917-1929*..., cit., pp. 15-22.

Hennissements. Cela tousse, crache, barrit, hurle, crie et se lamente. Chimères d'acier et mastodontes en rut», da cui Cendrars sembra proteggersi pensando alla *Géante* di Baudelaire (altrove egli troverà sollievo ricordando i *Nocturnes* di Chopin, ma anche Rimbaud, Rilke, Jules Verne, *Les Mille et une Nuits*, il *Tiers Livre* di Rabelais o, al momento di rapidi interventi chirurgici sul campo, l'opera di Ambroise Paré); infine, il lettore è pronto ad accogliere l'«aveu»:

> Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main. L'eustache de Bonnot. «Vive l'humanité!» Je palpe une froide vérité sommée d'une lame tranchante. J'ai raison. Mon jeune passé sportif saura suffire. Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité. J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. À nous deux maintenant. À coup de poing, à coup de couteau. Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui, plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre.

Sia sul piano delle azioni che su quello del linguaggio la narrazione è diretta, senza esitazione. Si rispetta la legge del taglione. Una relazione che vorrei mettere in rapporto con un altro testo sempre del 1918, terzo scritto degli anni di guerra, e ancora una volta testo poetico: *Le ventre de ma mère*.[96] L'elemento del corpo è qui essenziale: Blaise (meglio sarebbe forse dire Frédéric-Louis) non è ancora nato («C'est mon premier domicile / Il était tout arrondi / Bien souvent je m'imagine / Ce que je pouvais bien être...») e la fusione con il corpo della madre («Les pieds sur ton cœur maman / Les genoux tout contre ton foie / Les mains crispées au canal / Qui aboutissait à ton ventre») è tale da fargli avvertire le «étreintes» come le «bourrades» del padre. Di questa catena di sensazioni e rivelazioni («Si j'avais pu ouvrir la bouche / Je t'aurais mordu»), l'anello più saldo è certo dato dal verso conclusivo, «Merde, je ne veux pas vivre!». Rifiuto del padre, della madre, della vita stessa: un rifiuto che pare anticipare quello del Céline di *Mort à crédit* (1936): «Ma mère [...]. Elle a tout fait pour que je vive, c'est naître qu'il aurait pas fallu». E qui insorge un altro problema, legato all'identità e agli elementi di leggenda che il nostro «Suisse errant» (Max Jacob) si diverte ad affiancare accanto ai ricordi reali, quasi a voler imbrogliare le tracce. Cendrars, che la guerra e la ferita (la «blessure») fanno volgere verso la prosa, arriva a crearsi un nuovo luogo di nascita, la Parigi dell'*Hôtel Notre-Dame*, «Je suis revenu au Quartier / Comme au temps de ma jeunesse / Je crois que c'est peine perdue / Car rien en moi ne revit plus / De mes rêves de mes désespoirs / De ce que j'ai fait à dix-huit ans. [...] La maison où je suis né». Questo spostamento – che ha fatto sì che molti critici, caduti nel *piège*, parlassero addirittura di un Cendrars nato a Parigi –, deve essere inteso sempre all'interno della creazione di una *Vita Nuova*: «Je ne suis pas le fils de mon père / Et je n'aime que mon bisaïeul / Je me suis fait un nom nouveau / Visible comme une affiche bleue / Et rouge montée sur un échafaudage / Derrière quoi on édifie / Des nouveautés des lendemains». Aspetti che trovano ulteriore conferma in *229 Rue Saint-Jacques*, frammento poetico ritrovato grazie a Raymone Duchâteau, la vedova di Cendrars, e da lei lasciato a Miriam Cendrars, la figlia e l'autrice della grande biografia *Blaise Cendrars*: «Jamais une bombe allemande / Ne te fera dégringoler / Vieille maison de Paris / Où fut écrit / Le Roman de la Rose // Une plaque est au premier étage / Moi je regarde au quatrième une fenêtre éclairée / Je ne sais pas qui habite aujourd'hui la chambre / Où je suis né // Une plaque au premier étage / Dit que c'est bien là / Que Jehan de Meung écrivit / Le Roman de la Rose / Dans une vieille maison de Paris / * / C'est par une nuit semblable pleine d'étoiles / de bouches d'yeux, de saccades / et de succions / Que je suis venu au monde / Le 1er septembre 1887». Un intreccio tra verità e finzione, tra realtà e leggenda per crearsi un «monde à part» dove il sogno e la vita, il mondo e la sua rappresentazione sono elementi

[96] In B. CENDRARS, *Al cuore del mondo preceduto da Fogli di viaggio, Sudamericane, Poesie varie*, a cura di R. CORTIANA, Milano, Libri Scheiwiller, 1992.

di un progetto di rinascita fatto di corrispondenze mistiche, come avviene per la mano perduta che diventa la costellazione di Orione, «Ma main coupée brille au ciel dans la constellation d'Orion» (in *Au cœur du monde*), ma anche un «lys rouge» misteriosamente caduto dal cielo:

> **Orion**.
> C'est mon étoile
> Elle a la forme d'une main
> C'est ma main montée au ciel
> Durant toute la guerre je voyais Orion par mon créneau
> Quand les Zeppelins venaient bombarder Paris ils venaient toujours d'Orion
> Aujourd'hui je l'ai au dessus de ma tête
> Le grand mât perce la paume de cette main qui doit souffrir
> Comme ma main coupée me fait souffrir percée qu'elle est par un dard continuel
> (*Feuilles de route* 78);

> Nous avions bondi et regardions avec stupeur, à trois pas de Faval, planté dans l'herbe comme une grande fleur épanouie, un lys rouge, un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sectionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre.
> D'instinct nous levâmes la tête, inspectant le ciel pour y chercher un aéroplane. Nous ne comprenions pas. Le ciel était vide. D'où venait cette main coupée? Il n'y avait pas eu un coup de canon de la matinée (*MC* 542).

Come è prerogativa dei grandi scrittori, non importa se tutto sia vero o in parte inventato.
Prova ne è tutta l'opera degli anni Quaranta relativa ai ricordi del fronte e che ci è servita per un gran numero di citazioni finora riportate.

Proprio in questo mese, l'editore Fazi ha pubblicato, con traduzione di Gregorio De Paola, il volume di Marc Bloch *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e Riflessioni (1921)*. Lo scritto del grande storico francese si apre con questa dichiarazione di intenti:

> Ho avuto l'onore di partecipare ai primi cinque mesi della campagna 1914-1915. Adesso mi trovo a Parigi, in licenza di convalescenza, e mi riprendo a poco a poco da una grave febbre tifoide che il 5 gennaio scorso mi ha costretto ad abbandonare il fronte. Utilizzerò il tempo libero per fissare i miei ricordi prima che il tempo ne cancelli i colori, oggi molto freschi e vivi. Non riporterò tutto. Bisogna concedere all'oblio ciò che gli spetta. Ma non voglio abbandonare ai capricci della mia memoria i cinque mesi straordinari che ho appena vissuto. Essa è solita fare del mio passato una cernita spesso poco giudiziosa. Si ingombra di minuzie senza interesse e lascia che svaniscano immagini di cui anche i minimi particolari mi sarebbero stati cari. La selezione che essa compie così male voglio che questa volta sia rimessa alla mia ragione.

I *souvenirs* di Cendrars, scritti a distanza di oltre trent'anni dall'esperienza vissuta, nel bel mezzo di un'altra guerra mondiale, come ben mette in evidenza la raccolta di *reportages* di *Chez l'armée anglaise*, raccontano degli aneddoti, tracciano dei caratteri e delle anime, mostrano la paura e le passioni degli uomini. Cendrars è scrittore, non storico («Je n'écris pas l'Histoire»). E tuttavia il suo intento, come si è anticipato rinviando alle *Confessioni* rousseauiane, consiste nel voler lasciare una testimonianza che abbia soprattutto un carattere di verità, come mostra la già menzionata *Une nuit dans la forêt*, testo datato 1925-1927 e che porta, quale significativo sottotitolo, «premier fragment d'une autobiographie». Ma è chiaro che il ricordo di guerra, la cui scrittura inizia solo il 21 agosto 1943 – così ci informa lo scrittore stesso nella celebre lettera a Peisson, inizio «Dans le silence de la nuit» dell'*Homme foudroyé* –, non può certo avere quella fedele trasparenza tanto ricercata: «À présent nous voyons les choses comme dans un miroir, en énigme», secondo le parole di san Paolo

(I Cor., XIII) che Cendrars sceglie per l'esergo del suo *Vol à voile*. Non è un caso che lo scrittore stesso parli di «mémoires qui ne sont pas des mémoires» e che egli non si ponga né come storico né come autobiografo: «Je me relis comme un somnambule, intercalant dans la vision directe celle, réfléchie, qui ne peut se déchiffrer qu'à l'envers comme dans un miroir, maître de ma vie, dominant le temps, ayant réussi à le désarticuler, le disloquer et à glisser la relativité comme un substratum dans mes phrases pour en faire le ressort même de mon écriture» (B VI 157). In questo senso, voglio ricordarlo, Philippe Lejeune nel suo *pacte autobiograpique* definisce Cendrars (ma anche Céline) con il termine, forse un po' dispregiativo, di «mythobiographe».

I testi cui faccio qui riferimento sono quattro (tant'è che, al riguardo, si è soliti parlare di «tétralogie» o, se vogliamo utilizzare una parola che rinvii alla musica, elemento importante nell'opera, come dimostrano le *Rhapsodies gitanes*, di «quatuor»), tutti pubblicati da Denoël, lo stesso editore di Céline ma anche di *Chêne et chien* (1937) di Raymond Queneau: *L'homme foudroyé* (1945), *La main coupée* (1946), *Bourlinguer* (1948) e *Le lotissement du ciel* (1949). La nostra attenzione si è concentrata in particolare sul secondo *récit*, *La main coupée*, quello più autobiografico, a metà tra il racconto di guerra e il martirologio medievale, ma non possiamo escludere *L'homme foudroyé*: innanzitutto, per l'utilizzo di questo aggettivo presente nel titolo, *foudroyé*, che indica da un lato, l'uomo fulminato, che salta in aria a seguito dell'esplosione di un ordigno:

> En effet, comme nous partions à l'assaut, il fut emporté par un obus et j'ai vu, j'ai vu de mes yeux qui le suivaient en l'air, j'ai vu ce beau légionnaire être violé, fripé, sucé, et j'ai vu son pantalon ensanglanté retomber *vide* sur le sol, alors que l'épouvantable cri de douleur que poussait cet homme assassiné en l'air par une goule invisible dans sa nuée jaune retentissait plus formidable que l'explosion même de l'obus, et j'ai entendu ce cri qui durait encore alors que le corps volatilisé depuis un bon moment n'existait déjà plus.
> À part ce pantalon vide, je ne retrouvai rien d'autre de van Lees; il n'y eut donc pas de mort à enterrer.
> Que ce petit ex-voto de l'homme foudroyé lui serve d'oraison funèbre! (*HF* 55);

dall'altro, la folgorazione della scrittura:

> Et alors, j'ai pris feu dans ma solitude car écrire c'est se consumer...
> "L'écriture est un incendie qui embrase un grand remue-ménage d'idées et qui fait flamboyer des associations d'images avant de les réduire en braises crépitantes et en cendres retombantes. Mais si la flamme déclenche l'alerte, la spontanéité du feu reste mystérieuse. Car écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres (*HF* 49).

In secondo luogo, perché con *L'homme foudroyé* il lettore si trova davanti ad un libro ben articolato nel quale sono individuabili parti distinte e soprattutto in linea con le tematiche più care a Cendrars: a) la guerra e la morte; b) Lazzaro, identificabile nella città di Marsiglia («Lazare, cet homme qui me passionne parce qu'il est le patron des lépreux et que le premier homme que j'ai tué était un lépreux. Mais cela est une autre histoire...» *HF* 85), Maria Maddalena (in realtà le «trois Maries») e la resurrezione; c) la rinascita, con la figura del Cristo e della fenice.
Infine, perché è in quest'opera di apertura che si hanno le principali indicazioni temporali relative alla scrittura di questi testi di guerra:
a) la ricordata «lettre à Peisson» («Aix-en-Provence, le 21 août 1943»), che Cendrars firma scrivendo «Avec ma main amie», e nella quale egli, scrittore, evoca la più terribile notte mai vissuta, quando, soldato, si era trovato solo al fronte, nel 1915 («Dès que tu fus sorti, je ne sais pourquoi, mon cher Peisson, je me mis à penser à ce que tu venais de me raconter, et au sujet de tes

réflexions nocturnes, je me mis à évoquer d'autres nuits, tout aussi intenses, que j'ai connues sous les différentes latitudes du globe, dont la plus terrible que j'ai vécue, seul au front, en 1915...»);
b) il racconto di Peisson relativo all'occupazione da parte degli invasori nell'agosto 1943 spinge Cendrars a scrivere nuovamente dopo un silenzio di anni («j'allai dénicher ma machine à écrire, l'époussetai et me mis incontinent à taper pour toi le présent récit, tu devines avec quelle émotion, mon cher Peisson, puisque, depuis juin 1940 [...] tu sais que je n'ai pas écrit une ligne»), silenzio che deve essere accostato a quanto già si era verificato nel periodo 1917-1923 («Cela se passait en octobre 1923, à mon retour de Rome où j'avais tourné un grand film [...]. Mon premier million gagné par mon travail depuis que j'avais dit adieu, non pas à la poésie, mais aux poètes et à Paris, et pour toujours. La septième année de ma vie d'homme commençait. Et j'étais de retour à Paris. Et je repartais de zéro»). E così, dal 1943 al 1949, Cendrars conduce un'esistenza da monaco della scrittura;
c) i fatti storici sono precisi e gli avvenimenti reali coincidono con gli aneddoti, come dimostra il "computo" (parola tecnica utilizzata per indicare l'insieme dei calcoli all'interno del calendario cristiano per determinare le feste mobili e, dunque, le *Pâques* care al poeta) della sua vita di uomo, scrittore e soldato, computo che Cendrars redige «aujourd'hui, 1944»: «Le comput de ma vie d'homme commence en octobre 1917 le jour où, pour de nombreuses raisons dont je vous fais grâce mais dont la principale était que la poésie qui prenait vogue à Paris me semblait devenir la base d'un malentendu spirituel et d'une confusion mentale qui, je le devinais, ne tarderaient pas à empoisonner et à paralyser toutes les activités de la nation française avant de s'étendre au restant du monde, je clouai dans une caisse en bois blanc et déposai dans une chambre secrète à la campagne un manuscrit inédit: "*Au cœur du monde*"» (*HF* 177-178).
È lo stesso «fragment retrouvé» di *Au cœur du monde* all'interno del quale noi oggi abbiamo letto di Orione e della leggendaria nascita parigina dello scrittore; ma è soprattutto il silenzio del 1917 che qui maggiormente deve interessarci, specie se consideriamo l'importanza di questa data nel vissuto di Cendrars: è dopo il primo settembre del 1917 che egli riceve l'illuminazione notturna e scopre la scrittura della mano sinistra; è il 26 ottobre 1917 che si ha l'incontro con Raymone Duchâteau, la compagna di una vita. E così il 17 diventa la sua cifra magica: innanzitutto perché XVII, in latino, è anagramma di VIXI, 'ho vissuto'; ma 17 è anche una cifra malefica e sinistra, legata, nella smorfia napoletana, alla sfortuna, come *l'écriture de la main gauche* fa pensare al *gauchir*, al *biaiser*, al *dévier*; e il 17 è anche, in quel gioco dei tarocchi che Cendrars conosce attraverso Gérard de Nerval, l'arcano, segno di mutazione e di rinascita. Un numero privilegiato – come lo sono anche il 7, che rinvia alla creazione, e il 33, agli anni di Cristo – che Cendrars concepisce dunque in termini di rinascita, dopo la ferita della guerra, e di ricerca di una nuova vita e di una nuova forma di scrittura. Volontà di creare dei rapporti che lo porterà anche, come si è visto, a confondere le tracce del reale: *Au cœur du monde* viene così retrodatato al 1917, quando invece sappiamo che il testo è del 1918; oppure, lo si è appena visto a proposito del computo del 1917, Cendrars avverte l'*échec* di un movimento, quello surrealista, il cui primo manifesto data invece, come tutti sappiamo, 1924. Divinazione? Più probabilmente spirito dadaista, come lascia intendere il «malentendu spirituel» citato, o 'errori', forse scarti, nella cronologia che hanno fatto parlare di *prochronie* (stato che si pone accanto a quello di sincronia e diacronia), una ricerca del tempo perduto che si basa sul ritorno della ferita liberatrice.
Per concludere, vorrei sottolineare che se i quattro testi degli anni Quaranta possono essere letti come un insieme omogeneo, certo in stretto legame con il resto della produzione poetica e narrativa dello scrittore, ognuno di essi ha di fatto un proprio carattere, una propria tematica e una costruzione singolare. Inclassificabili all'interno dei generi tradizionali, essi ci rivelano come per Blaise Cendrars vivere e scrivere si completino e si oppongano allo stesso tempo. È quel rapporto tra scrittura e vita messo ben in luce da Henry Miller nella sua *préface* all'*Homme foudroyé*: «Cendrars est un obsédé. Il faut, pour écrire, être obsédé, possédé. Par quoi Cendrars l'est-il donc? Par *la Vie*». L'interesse di Cendrars consiste nello scrivere o, in certi momenti della propria vita, nel

decidere di non scrivere. In questo senso la sua opera è varia, come varia fu la sua vita, segnata da una guerra che, come ogni guerra in ogni epoca storica, è il momento in cui «tout va au plus mal dans le plus moche des mondes».

Suggestioni bibliografiche

B. CENDRARS, *Œuvres autobiographiques complètes*, I, Édition publiée sous la direction de C. LEROY, avec, pour ce volume, la collaboration de M. TOURET, Gallimard, Pléiade, 2013.
ID., *Œuvres autobiographiques complètes*, II, Édition publiée sous la direction de C. LEROY, avec, pour ce volume, la collaboration de J.-C. FLÜCKIGER et C. LE QUELLEC COTTIER, Gallimard, Pléiade, 2013.
ID., *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 8 vol., 1960-1964 (ed. da cui citiamo; vol. 5: *L'homme foudroyé*. *La main coupée*. Préface par H. MILLER).
ID., *Aujourd'hui 1917-1929 suivi de Essais et réflexions 1910-1916*, Paris, Denoël, 1987
ID., *Moravagine. Roman*, Paris, Bernard Grasset, 2013 [1926][1].
ID., *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, préface de P. MORAND, Paris, Gallimard, 1967 [1947][1].
ID., *Al cuore del mondo preceduto da Fogli di viaggio, Sudamericane, Poesie varie*, a cura di R. CORTIANA, Milano, Libri Scheiwiller, 1992.

L. PARROT, *Blaise Cendrars*, Paris, Seghers, 1948.
Y. BOZON-SCALZITTI, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
M. CENDRARS, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984.
Blaise Cendrars, J.-M. DEBENEDETTI éd., Paris, Veyrier, 1985.
A.-M. JATON, *Cendrars*, Genève, éditions de l'Unicorne, 1991.
Blaise Cendrars et la guerre, Actes du colloque de Péronne, 11-13 octobre 1991, C. LEROY éd., Paris, Armand Colin, 1995.
Cendrars le bourlingueur des deux rives, C. LEROY et J.-C. FLÜCKINGER éd., Actes du colloque du Centre culturel suisse de Paris, 31 mars-2 avril 1995, Paris, Armand Colin, 1995.
C. LEROY, *La main de Cendrars*, préface de M. CENDRARS, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
M. T. RUSSO, *Ai margine della soglia. Saggio su Blaise Cendrars*, Palermo, Flaccovio, 1999.
M. TOURET, *Manipulations poétiques. Autour de* La guerre au Luxembourg *de Blaise Cendrars*, «Études françaises», vol. 41, n. 3, 2005 (consultabile on-line: http://id.erudit.org/iderudit/012058ar).
Blaise Cendrars 6, Sous le signe de Moravagine, textes réunis et présentés par J.-C. FLÜCKIGER et C. LEROY, *Revue des Lettres Modernes*, Minard, 2006.
L. GUYON, *Cendrars en énigme. Modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Champion, 2007.
G. BIENNE, *La Ferme de Navarin,* Paris, Gallimard, 2008.
R. CORTIANA, *Attorno alla poesia di Cendrars. Simbolismo, modernità e avanguardie*, Venezia, Studio LT2, 2010.
Blaise Cendrars et ses contemporains: entre texte(s) et contexte(s), sous la direction de M. T. RUSSO, Palermo, Flaccovio Editore («Lingua e testo»), 2011.

DISORDINE DELLA GUERRA E ORDINE DEL DISCORSO: LA PROSA DI VIRGINIA WOOLF E LA POESIA DI WILFRED OWEN

di Franco Marenco

I testi di questo seminario:

1) Un romanzo, per il quadro che contiene di un preciso momento della cultura inglese di inizio '900, ma anche di come la guerra abbia sconvolto quel quadro, e dei riflessi che ha avuto nella società, nell'estetica e nelle concezioni individuali dell'arte.

2) Una serie di poesie che descrivono la guerra e il suo orrore da parte di uno che li ha vissuti, che vi ha combattuto e che vi è morto a 24 anni…

Per iniziare, ecco un testo che ci dà l'idea di cosa sia l'«ordine del discorso» secondo una grande scrittrice e teorica del romanzo, Virginia Woolf:

> Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a Myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; […] Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? […]Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.[97]

Un ordine impermanente e in sé angosciante, che cerca di rimediare al disordine delle impressioni, ma anche di assecondarlo con imperterrita onestà. In forma metaforica e poetica, Woolf articola il *dilemma* che si presentava a uno scrittore – inglese ma non solo, e sperimentale come tanti – negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale (*Modern Fiction* è del 1919), che dalla guerra ricevettero un'impronta indelebile. Un dilemma tutt'altro che risolto; volutamente, programmaticamente non risolto. Noi possiamo parafrasare così: la vita si presenta come una serie di frammenti irriducibili a un disegno unitario, eppure bisogna provare a riconoscervi un principio e una fine, un tutto cui sappia ancora rispondere la nostra coscienza, e da questo tutto, in questo tutto sentirsi appagata. Il fine della scrittura è appunto quello di contemplare quel disordine, di comprenderlo e lasciarsene coinvolgere, allo scopo di riordinare, con lo sforzo e l'impegno necessari, un disegno perduto, riconoscendone la perdita. Anche se non sarà per oggi, né per domani: l'importante è che manifesti la tensione a ricuperarlo.

---

[97] «Esaminate per un momento una mente qualsiasi in un giorno qualsiasi. Riceve una miriade di impressioni – banali, fantastiche, evanescenti o incise con l'acutezza di una punta d'acciaio, che piovono da ogni parte, come un diluvio incessante di atomi; e mentre cadono, mentre assumono la forma di vita del lunedì o del martedì, l'accento si posa in modo sempre differente;il momento essenziale non si è verificato qui, ma lì. […] La vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avviluppa da quando cominciamo ad avere coscienza fino alla fine. Non è forse compito del romanziere trasmettere questo spirito mutevole, sconosciuto e irriducibile, senza preoccuparsi di eventuali sue aberrazioni o complessità, contaminandolo il meno possibile con quanto gli è estraneo, esterno? Registriamo quindi gli atomi mentre cadono sulla mente nell'ordine in cui cadono, tracciamo il disegno, per quanto sconnesso e incoerente in apparenza, che ogni visione, ogni avvenimento segna sulla coscienza». V. WOOLF, *"Modern Fiction"*, 1919, in *The Common Reader,* 1923; trad. V. SANNA, *Il lettore comune*, Genova, il melangolo, 1995, p. 170.

Perché dico che il dilemma non è risolto? A parte il tono esortativo: «Let us … let us …» che denuncia una volontà di andare oltre – un oltre che però resta lontano – non è risolto perché i principi che lo ispirano sono e devono restare contrastanti. Il primo di tali principi è la constatazione che l'esperienza ordinaria è ormai del tutto frammentata (atomi che aggrediscono la mente in ordine imprevisto e arbitrario, difficile da controllare), e che è impossibile sottrarsi alla sempre presente minaccia del caos; il secondo, all'estremo opposto, è il tentativo riparatore, il disegno (*pattern*) che la mente individuale resta deputata a comporre, senza il quale non ci sarebbe opera d'arte. In questa dialettica sta il cardine della composizione secondo quella parte di mondo che, all'inizio del '900, era rappresentata dall'Inghilterra, anzi da Londra, anzi dal quartiere londinese di Bloomsbury e in esso dal minuscolo circolo intellettuale in cui Woolf si muoveva.

(A proposito di sperimentalismo: siamo ancora lontani dall'estetica DADA del gioco e dell'arbitrio, che pure era stata formulata per la prima volta a Zurigo tre anni prima che Woolf pubblicasse il suo articolo; e del tutto lontani dall'estetica surrealista, con la prevalenza che assegna alle libere e involontarie associazioni proprie del sogno, cioè accetta un disordine per così dire costitutivo – sulle orme di Freud: Freud era conosciuto nella ristrettissima cerchia di Bloomsbury nella quale si muovevano le sorelle Virginia e Vanessa Stephen, insieme ad alcune delle menti più brillanti dell'Inghilterra di allora, fra cui quel John Maynard Keynes, che aggiustò l'economia della grande Recessione, e che viene invocato oggi da mezza Europa perché quanto ha scritto faccia altrettanto nella *nostra* Recessione. Nel romanzo che esamineremo Freud è invocato *in absentiam* e per contrasto, alle spalle della figura dello psichiatra ignorante, vanesio e disonesto, quel Sir William Bradshaw che cerca di sfruttare la malattia di un reduce a vantaggio di una clinica privata).

Tornando a noi: i due principi, il frammento e il disegno complessivo, nella visione della Woolf restano entrambi attivi e strettamente collegati, insieme all'invocazione affinché la mente – ovvero, il processo artistico – rifletta su se stesso nell'esporli e nel tentare di ricomporli, in nome della ragione, cioè della comunicazione con i propri simili, con l'umanità in generale. E lo sforzo necessario a compiere tale operazione, in *Modern Fiction* è esemplificato in un nome, quello di James Joyce, del quale Woolf sta recensendo alcuni capitoli dell'*Ulisse*, appena apparsi sulla *Little Review*. E va sottolineato come in quegli anni Joyce stesse davvero tentando di racchiudere un intero universo (di *atoms*, "frammenti") nella vicenda eroicomica di Leopold Bloom e del suo figlio spirituale Stephen Hero, tramite una struttura interna, un "disegno" (*pattern*), preso a prestito dall'*Odissea* di Omero e non dichiarato, ma lasciato se mai da distinguere ai "professori" di cui Joyce si prendeva così volentieri gioco; e che ancora in quegli anni la narrativa inglese registrasse un'importante svolta, dalla forma corta dell'epifania e del cameo, la composizione ridotta e preziosa che teneva banco dalla fine dell'800 (sotto l'influsso della poesia francese), alla forma epica, lunga e complessa, in certi casi oracolare: Ezra Pound comincia a scrivere i *Cantos* durante la guerra, Joyce fa lo stesso con *Ulysses*, Eliot pubblica la *Waste Land* nel 1922, *Passage to India* di E.M. Forster è del 1924, *Parade's End* di Ford Madox Ford, una serie di quattro volumi di cui il terzo riguarda specialmente la guerra, con interesse speciale per i suoi effetti psicologici, appare fra il 1924 e il 1928. Ecco come teoria e pratica letteraria si parlavano in quegli anni. Attraverso le metafore woolfiane si possono individuare alcuni spunti della sperimentazione letteraria che prendeva corpo in Europa, ma ancora in termini molto inglesi, ancorati alla cultura di una nazione orgogliosa, per nulla aperta e anzi soddisfatta di sé e della propria (quasi ancora intatta) supremazia imperialistica.

Questa è la società che Woolf conosce e dalla quale non si allontana nel romanzo di cui ci occupiamo ora, *Mrs. Dalloway* (1925). Una società osservata con sguardo bivalente, umanamente partecipe e nello stesso tempo profondamente critico, evidente soprattutto nei ritratti di Richard Dalloway e del suo *entourage*, di tutta l'alta società dei funzionari e dei politici, e soprattutto degli psichiatri, ciarlatani come i dottori Holmes e il già citato Bradshaw, che hanno conoscenze e caratteri del tutto inadeguati. La critica è distinguibile anche nella concezione e nel trattamento dei personaggi principali: Clarissa Dalloway è una donna di quella speciale aristocrazia del pensiero e

dei costumi che era all'inizio del secolo scorso la classe dirigente inglese, poco o niente intellettuale ma molto consapevole del proprio privilegio e quindi cauta, troppo cauta nell'accettare le possibilità, magari le novità di una vita libera e indipendente, soprattutto negli affetti. È importante capire la psicologia complessa e contraddittoria di questo personaggio, insieme padrona di sé e vulnerabile dal minimo contrattempo, sicura e insicura, timida e combattiva, capace di gioie e depressioni improvvise, di grandi impennate di carattere e di disastrose frustrazioni (in questo Septimus, come vedremo, è il suo dolente e tragico doppio), docile all'azione modellatrice dalla vita ma anche fremente di ribellioni e originalità tutte femminili: forse, una femminista *in nuce*.

Veniamo a Peter Walsh, che per Clarissa rappresenta l'altra faccia del suo stesso mondo, la faccia avventurosa, sentimentale, insufficiente nelle prove cui lo sottopone un mondo insensibile e crudele: per nascita appartiene alla sua stessa classe, ma non per natura e per sentimenti. Peter possiede proprio quella libertà e indipendenza che Clarissa non ha, anche se ne è attratta (si definiscono per contrasto): Peter è capace di commuoversi, di nutrire affetti intensi e passioni – sempre innamorato di donne diverse, ma con un solo grande, indimenticabile amore, quella Clarissa che ha perduto. Ma appunto per questa sua ricchezza sentimentale, per questa disponibilità all'avventura è tenuto lontano dal potere, che lo emargina e lo spedisce in India, e quando ritorna lo accoglie con benevolenza quasi insultante.

Clarissa rifiuta l'amore che Peter le offre, pieno di slanci ma anche di incognite, e sceglie l'ordine, la sicurezza senza avventura (e, si suppone, senza interesse sessuale) di Richard Dalloway, e questo rifiuto resta per lei, per tutta la vita, un segreto, soppresso rammarico, che l'assale all'improvviso; una nuvola che viene a oscurare i momenti che pure si prospettano come momenti felici, nel glorioso giugno del 1923, in una ancora più gloriosa Londra descritta con impareggiabile affetto e orgoglio. Il proposito sembra chiaro: Peter rappresenta un eros sviluppato e prorompente, che trova solo ostacoli nella società britannica di principio secolo, contratta e emozionalmente frenata, e del quale eros lui stesso non è consapevole; mentre l'eros di Clarissa è sepolto sotto cumuli di condizionamenti e buone maniere, e avvertito, così ci dice il testo, solo nei confronti di una'altra donna, Sally Seton, che un bel giorno, «davanti alla fontana», la bacia sulla bocca: e quella è stata l'esperienza più emozionante della sua vita! Clarissa è insomma una personalità sospesa fra realizzazione e fallimento, pienezza e vuoto ormai incolmabile, e fra amore etero e omosessuale. Questa apertura all'eccentrico emergerà poi anche in *A Room of One's own* (1929), quando Virginia difenderà il diritto di un autore di descrivere un amore lesbico (e di sottrarsi a un processo per questo), e scriverà una frase poi molto citata: «It is fatal to be a man or a woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly».[98]

Ma rispetto a Clarissa la vera altra faccia del mondo a un tempo lontanissima e vicinissima, tanto da esserne insieme l'opposto e quasi il doppio, è Septimus Warren-Smith, reduce dalla guerra, sopravvissuto nel fisico ma distrutto nell'animo. Uno che in società sta parecchi gradini sotto i signori Dalloway, e che ha scritto nel suo destino di non potersi risollevare.

> […] he was, on the whole, a border case, neither one thing nor the other, might end with a house at Purley and a motor car, or continue renting apartments in back streets all his life; one of those half-educated, self-educated men whose education is all learnt from books borrowed from public libraries, read in the evening after the day's work, on the advice of well-known authors consulted by letter.[99]

[98] «È fatale essere un uomo o una donna, puramente e semplicemente; si deve essere donna-maschile o uomo-femminile», V. WOOLF, *A Room of One's own*, 1929; trad. N. FUSINI, *Una stanza tutta per sé*, in *Saggi, prose, racconti*, Milano, Mondadori, 1995, p. 415.

[99] «[…] nell'insieme, era un essere ambiguo, né questo né quello; poteva finire a Purley con tanto di casa e di macchina, o poteva continuare tutta la vita ad abitare in appartamentini ammobiliati, in vicoletti oscuri; uno di quegli uomini pezzo istruiti, autodidatti, che si sono fatti una cultura coi libri presi in prestito nelle biblioteche pubbliche, letti la sera, dopo una giornata di lavoro, consigliati da scrittori famosi, che hanno consultato per lettera». V. WOOLF, *Mrs. Dalloway*

Uno di una classe subalterna, la cui vita può essere spesa senza che nessuno se ne accorga: ecco la sintesi di come Septimus va in guerra, fatta dal punto di vista del suo datore di lavoro:

> […] something happened which threw out many of Mr. Brewer's calculations, took away his ablest young fellows, and eventually, so prying and insidious were the fingers of the European War, smashed a plaster cast of Ceres, ploughed a hole in the geranium beds, and utterly ruined the cook's nerves at Mr. Brewer's establishment at Muswell Hill.
> Septimus was one of the first to volunteer. He went to France to save an England which consisted almost entirely of Shakespeare's plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square.[100]

La guerra che ingoia Septimus – che non l'uccide subito, ma lo prepara al suicidio – viene così registrata con distrazione, per quello che provoca nel giardino del suo datore di lavoro, in totale assenza di partecipazione umana. Non sono considerate le qualità del ragazzo che vengono pregiudicate e distrutte, ma gli inconvenienti in casa di Mr. Bewer. Questa è la condizione di Septimus, e l'inizio del percorso verso quell'inferriata sulla quale rimane infilzato quando, temendo l'arrivo di uno dei suoi medici-aguzzini, si butta dalla finestra: un percorso lungo e penoso, condiviso senza capire dalla moglie italiana, la milanese Lucrezia, detta Rezia.

Ecco il momento decisivo – e quanto penoso, quanto lacerante – del manifestarsi della follia e della loro separazione:

> He dropped her hand. Their marriage was over, he thought, with agony, with relief. The rope was cut; he mounted; he was free, as it was decreed that he, Septimus, the lord of men, should be free; alone (since his wife had thrown away her wedding ring; since she had left him), he, Septimus, was alone, called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning, which now at last, after all the toils of civilisation — Greeks, Romans, Shakespeare, Darwin, and now himself — was to be given whole to. . . . "To whom?" he asked aloud. "To the Prime Minister," the voices which rustled above his head replied. The supreme secret must be told to the Cabinet; first that trees are alive; next there is no crime; next love, universal love, he muttered, gasping, trembling, painfully drawing out these profound truths which needed, so deep were they, so difficult, an immense effort to speak out, but the world was entirely changed by them for ever.[101]

(1925), London, Vintage, 2004, p. 73; trad. N. FUSINI, *La signora Dalloway,* Milano, Feltrinelli, 1992, e in *Romanzi*, Milano, Mondadori,1998, p. 283; d'ora in avanti *SD*.

[100] «[…] accadde qualcosa che mandò all'aria tutti i calcoli di Brewer, gli portò via gli impiegati più giovani e migliori, e alla fine, tanto indiscrete e insidiose si fecero le dita della guerra in Europa, che finirono per fracassare una statua in gesso di Cerere, scavarono un buco nelle aiuole dei gerani, e fecero saltare completamente i nervi al cuoco dello stabilimento di Brewer a Muswell Hill.

Septimus fu tra i primi a partire volontario. Si imbarcò per la Francia, allo scopo di salvare un'Inghilterra che consisteva quasi interamente delle opere di Shakespeare e di una certa Isabel Pole, che vestita di verde passeggiava in una piazza». *SD*, pp. 75 / 285-286.

[101] «[…] Le lasciò la mano. Il matrimonio è finito, pensò con agonia, con sollievo. La corda era recisa, lui saliva in alto, era libero: era stato decretato che lui, Septimus, signore degli uomini, dovesse essere libero; solo (dato che sua moglie aveva gettato via l'anello, visto che l'aveva lasciato), lui, Septimus, era solo, il primo della massa di tutti gli altri uomini chiamato a udire la verità, apprendere il significato, che ora alla fine, dopo tutte le fatiche della civiltà, – i Greci, i Romani, Shakespeare. Darwin, e lui medesimo – sarebbe stato rivelato per intero a … "A chi?" domandò ad alta voce. "Al Primo Ministro" risposero le voci che gli s'affollavano nella testa. Il segreto supremo doveva essere svelato al Consiglio dei Ministri: primo, gli alberi sono vivi; secondo, il male non esiste; terzo, l'amore, l'amore universale, mormorava ansimando, tremando, estraendo, con estrema pena quelle profonde verità, che esseno così nel fondo, e così difficili, imponevano uno sforzo immenso a chi le doveva pronunciare, ma il mondo tutto sarebbe mutato grazie a esse per sempre». *SD*, pp. 59 / 266.

Ma cosa c'entra Septimus con Clarissa Dalloway, come possono essere comparabili una vita buttata via dai giochi di potere più insulsi con una vita vissuta con alti e bassi, ma proprio per questo piena, gratificante? In fondo, i due personaggi non si incontrano mai!

Qui riprendiamo il tema dell'organizzazione del discorso narrativo secondo Woolf e il romanzo di inizio '900, con il quale abbiamo aperto: i due personaggi non si incontrano fisicamente, ma a farli incontrare è il romanzo, questi infiniti atomi e frammenti che si coagulano in una coscienza, la coscienza di una *donna* (il rilievo è importante, e vedremo perché). L'incontro è negli animi, è nella persona viva che pensa alla persona morta, e ne rivive la solitudine, la perdita della ragione, l'anelito ad autodistruggersi. Solo in questo modo doloroso il disegno complessivo può compiersi:

> She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death.[102]

Questa è più che un'immedesimazione: è appunto un abbraccio nella morte, che viene a colpire Clarissa fin nel pieno della sua personalità, fino a caricarla di un peso nuovo, ancora mai immaginato:

> Then (she had felt it only this morning) there was the terror; the overwhelming incapacity, one's parents giving it into one's hands, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of her heart an awful fear. Even now, quite often if Richard had not been there reading the Times, so that she could crouch like a bird and gradually revive, send roaring up that immeasurable delight, rubbing stick to stick, one thing with another, she must have perished. But that young man had killed himself.
> Somehow it was her disaster — her disgrace.[103]

Con questa costruzione, Woolf espone dei dati importanti sulle radici e sullo sviluppo del romanzo inglese all'inizio del '900:

- Le classi superiori e le classi inferiori non si incontrano. Anzi, quelle superiori confermano ad ogni passo il loro rapporto predatorio, soffocante nei confronti del resto della società. (Qui non vogliamo certo fare della Woolf una sociologa, non c'è professione più lontana da lei; vogliamo

[102] «[…] Lei una volta aveva buttato uno scellino nella Serpentine [il laghetto del Regent's Park a Londra: il lancio dello scellino è metafora di un'accettazione solo fatua dell'avventura della vita] niente di più. Ma lui aveva scaraventato via tutto. Loro continuavano a vivere (doveva tornare di là, i saloni erano ancora affollati, la gente continuava a venire). Loro (aveva pensato tutto il giorno a Bourton, a Peter, a Sally), loro invecchiavano. Ma una cosa c'era che contava, una cosa infestata di chiacchiere, sfigurata, offuscata dalla sua stessa vita, che ogni giorno lei lasciava cadesse nella corruzione, nella menzogna, nelle chiacchiere. Questa cosa lui l'aveva preservata. La morte è una sfida. La morte è un tentativo di comunicare: la gente sente l'impossibilità di raggiungere il centro che, misticamente, ci sfugge; così ciò che è vicino si allontana; l'estasi svanisce; si resta soli. Nella morte c'è un abbraccio». *SD*, pp. 163 / 389.

[103] «[…] Allora (lei l'aveva provato quella mattina), ecco il terrore; il senso di un'incapacità schiacciante – i genitori, che ci mettono in mano la vita, questa vita, perché la viviamo fino in fondo e l'attraversiamo con serenità, ma nel fondo del cuore lei covava una paura tremenda. Anche ora, spesso, se non c'era Richard lì, a leggere il Times, e lei non poteva accoccolarsi come un uccello e pian piano riprendersi, e sfregando bastoncino su bastoncino, una cosa con l'altra, ravvivare così una fiamma di quel piacere incommensurabile, sarebbe già morta. Lei s'era salvata. Ma quell'uomo s'era ucciso. In un certo senso era il suo disastro – la sua disgrazia». *SD*, pp. 164 / 390.

invece dire che i suoi romanzi interessano la sociologia, eccome). E questa frattura non può non avere riflessi nella composizione di un "romanzo moderno". A segnalarla più cospicuamente è la guerra, che traccia nuove linee di divisione soprattutto fra comandanti inetti e truppe orrendamente e stupidamente sacrificate (in Inghilterra come in Italia) – divisione che viene troppo spesso a coincidere con quella tradizionale fra classi dirigenti e classi subalterne, che subiscono la tragica decimazione.

- La guerra: l'alta società cui Clarissa Dalloway appartiene la percepisce come un'eco lontana in numerose occasioni (nel romanzo qui e là all'inizio, poi impersonata dalla vittima sacrificale, Septimus) ma nel profondo della psicologia collettiva la guerra diventa una presenza costante e infinitamente minacciosa. E questo è il suo modo di irrompere nella *nostra* coscienza, la coscienza dei lettori, nella scena del ricevimento che chiude il romanzo.

Il ricevimento è l'occasione in cui si realizzano le aspirazioni di Clarissa, splendente e ammirata padrona di casa, che per una sera diventa il perno unico e decisivo di un "cerchio magico", di uno stare insieme che è allegoria di un'unione, una totalità; ma è anche, quando casualmente arriva la notizia del suicidio di Septimus, la visita inattesa della vita vera che sta al di fuori delle convenzioni, è l'improvviso compimento di una maturazione non voluta ma necessaria: la guerra come distruzione della serenità dell'animo individuale, e con essa di tutto l'ordine del mondo, ma anche come presa di coscienza che va oltre la vita contingente e apparentemente serena della normalità. Così la percepisce fuggevolmente Peter Walsh addormentato nel parco, in un molto freudiano dormiveglia:

> Such are the visions. The solitary traveller is soon beyond the wood; and there, coming to the door with shaded eyes, possibly to look for his return, with hands raised, with white apron blowing, is an elderly woman who seems (so powerful is this infirmity) to seek, over a desert, a lost son; to search for a rider destroyed; to be the figure of the mother whose sons have been killed in the battles of the world. So, as the solitary traveller advances down the village street where the women stand knitting and the men dig in the garden, the evening seems ominous; the figures still; as if some august fate, known to them, awaited without fear, were about to sweep them into complete annihilation.[104]

La guerra diventa allora il segnale che il mondo deve cambiare, che è in realtà cambiato sotto gli occhi di tutti, senza che nessuno se ne rendesse davvero conto. Viene in mente che nel 1919 il già citato John Maynard Keynes pubblica un libro, *The Economic Consequences of the Peace*, in cui descrive la guerra non solo come una catastrofe sociale, ma anche come la dissoluzione dell'intero mondo così com'era conosciuto fino allora. Michael Levenson così parafrasa parole che illustrano perfettamente il nucleo intellettuale del romanzo woolfiano:

> We never noticed that what we took as natural and permanent – namely, the peaceful political life of the West in the past fifty years – was in fact «intensely unusual, unstable, complicated, unreliable, [and] temporary.» The end of the war exposed the truth: Europe had been living on a «sandy and false foundation».[105]

---

[104] «[…] Queste sono le visioni. Ma presto il viaggiatore solitario esce dal bosco, e lì, sulla soglia, facendosi schermo agli occhi, forse in previsione del ritorno, con le mani alzate e il grembiule bianco gonfio di vento, c'è un donna anziana che (tanto possente è la debolezza) sembra scrutare nel deserto un figlio perduto; cercare un cavaliere sconfitto; come fosse la figura di una madre, i cui figli siano stati uccisi nelle battaglie del mondo. Così, mentre il viaggiatore solitario avanza lungo la strada del villaggio, dove le donne lavorano a maglia e gli uomini zappano il giardino, la notte si fa sinistra; le figure immobili, come se un nobile destino, a loro noto, atteso senza paura, stesse per trascinarli nella più assoluta distruzione». *SD*, pp. 50 / 256.

[105] «Non abbiamo compreso che quanto ritenevamo naturale e permanente – ovvero la pacifica vita politica dell'Occidente nei cinquanta anni passati – era in realtà qualcosa di "intensamente inusuale, instabile, complicato, inaffidabile, e temporaneo". La fine della guerra aveva rivelato la verità: l'Europa era vissuta su "fondamenta di sabbia, franose e false"» in M. LEVENSON, *Modernism*, New Haven-London, Yale University Press, 2011, p. 223.

E ora l'Occidente non sapeva come risollevarsi, le mancavano le coordinate, il senso del tutto. Paradossalmente, quella violenza che secondo i futuristi, i vorticisti ecc. avrebbe dovuto distruggere l'arte troppo pacifica e compiaciuta di sé del tardo romanticismo, ora si riversava non tanto sull'arte quanto sull'intera società, e in particolare su un'intera generazione di giovani che avevano perduto la vita, artisti e non artisti tutti ammucchiati insieme, in fosse comuni.

Woolf però non rende mai la guerra realisticamente, non la trasfigura poeticamente come fa Owen, ma la percepisce e nomina solo come un rumore di fondo, indistinto ma minaccioso (già in un romanzo precedente, *Jacob's Room*, si era affacciata solo come un tuono in lontananza, che si poteva confondere con il rumore dell'infrangersi delle onde del mare, e che tiene sveglia e piena di apprensione la madre dell'elusivo protagonista, che la guerra ha reclamato). Naturalmente, questo effetto devastante fu percepibile anche nelle altre arti. Ne troviamo eloquenti esempi nella pittura di Wyndham Lewis, un canadese educato a Londra e fondatore di *The Rebel Art Centre* in polemica con un membro del Bloomsbury Group, il critico d'arte Roger Fry, e della rivista *BLAST* (scoppio, ma anche imprecazione) che ebbe solo due numeri, nel 1914 e 1915, per quello che lui riuscì a mandare dalle trincee di Passchedaele, in cui servì nel corpo degli artiglieri.[106]

E tra le tante cose che si perdono irrimediabilmente con il conflitto mondiale c'è la possibilità di concepire ancora, filosoficamente e formalmente, letterariamente, la totalità. Per capire in quale significato io usi questo termine citerò Alberto Moravia: «Secondo me, narrare vuol dire recuperare a livello d'arte la totalità del reale con tutte le sue contraddizioni e le sue ambiguità» (*Impegno controvoglia*, Milano 1980). È un concetto che aveva aleggiato a lungo nella cultura occidentale: è la «living wholeness and living unison» che D.H. Lawrence ha inseguito per tutta la vita, sono le *Opere mondo* di Franco Moretti (il *Faust*, *Moby Dick*, l'*Anello del Nibelungo*, i *Cantos*, l'*Ulisse*, l'*Uomo senza qualità*, *Cent'anni di solitudine*…):[107] tentativi di ricuperare quello sguardo d'insieme sulle cose umane che si andava perdendo nelle scienze umane, oltre che nell'arte.

La totalità, ancora presente in tanta prosa inglese dell'800 (pensiamo solo a Dickens) all'inizio del '900 conosce una crisi epocale e finisce per non essere più agibile nella forma tradizionale, quella degli autori che Woolf chiamava «materialisti», in quanto intenti agli oggetti comuni più che allo spirito che li anima: Bennett, Galsworthy, Wells. Resisteva naturalmente nei russi, gli unici capaci di tanta ambizione. In Tolstoj, e più vicino a noi in Bulgakov, nel *Maestro e Margherita*. Ma anche lì, in quel grande romanzo, come resiste? Mettendo insieme due grandi frammenti storici, la Russia di inizio '900 e la vita di Cristo: che, *mutatis mutandis*, non è lontano dal tentativo di connettere Clarissa e Septimus. Non a caso, il monumento più cospicuo alla perdita della totalità apparterrà a un altro dopoguerra, il secondo, nel *Tamburo di latta* (1959) di Günter Grass.

Tornando a noi: nel romanzo, che ne è stato il veicolo dalla sua nascita (pensate a Don Chisciotte e Sancio Panza, a Robinson e Venerdì, a Julien Sorel e Mathilde de la Mole) all'inizio del '900 la totalità è ormai un'arma spuntata, che deve ammettere la propria parzialità. Del resto, da un punto di vista sociologico, così aveva ammesso E.M. Foster, contemporaneo della Woolf e occasionale presenza nel circolo di Bloomsbury, con la celebre frase: «We are not concerned with the very poor. They are unthinkable, and only to be approached by the statistician or the poet».[108] Anche per lui i frammenti di società che ne sono le stratificazioni, le classi, non si incontrano, e difatti Forster limita il suo orizzonte di autore (pur bravo) a una cerchia ristretta, salvo quando va in India, che però lo sconvolge, e lo richiama agli enigmi della cultura asiatica, a casi di irrazionalità,

[106] La sua pittura mostra evidenti segni della rottura: si vedano, per esempio, *The Crowd*, 1915, interessante anche per il titolo con cui fu esposto, *Revolution* ma anche *Democratic Composition*, con le linee aperte ma con i volumi ben controllati e unificati. Non così *A Battery shelled,* 1919, che esibisce un centro vuoto e i margini a brandelli, in dissoluzione.

[107] F. MORETTI, *Opere mondo*. *Saggio sulla forma epica dal* Faust *a* Cent'anni di solitudine, Torino, Einaudi, 1994.

[108] «Non ci interessano i poverissimi. Per noi non sono immaginabili, e avvicinabili solo dal cultore di statistiche e dal poeta». E.M. FORSTER, *Howards End* (1910), London, Penguin, 1957, p. 44.

all'impossibilità di capire. Non è un caso che Forster abbandonasse la forma romanzesca proprio all'indomani del successo del *Passaggio in India*: lui spiega quell' abbandono dicendo che la realtà si era fatta indomabile – cioè sfuggente agli strumenti ancora razionali, ordinati e proporzionati del romanzo tradizionale.

E ci porta a riconoscere che in qualunque parte stesse la totalità di cui Woolf sente la mancanza, certo non stava nelle convenzioni narrative, e che solo rompendo quelle convenzioni il romanzo sarebbe riuscito a sopravvivere. Due sarebbero stati allora gli strumenti di questa sopravvivenza: il primo, la concentrazione nella coscienza dei personaggi (è la *consciousness* di Clarissa che alla fine si avvicina al *pattern*, il disegno complessivo del romanzo, non come cronaca ma come ricordo insieme comico e tragico degli anni successivi alla guerra). Il secondo, derivazione del precedente, la capacità del linguaggio di imporre e seguire tale concentrazione, di seguire, impressione dopo impressione, il formarsi di un discorso fra e nei personaggi. Da qui lo stile che viene elaborato inizialmente in *Jacob's room* (1922), e perfezionato in *Mrs. Dalloway* (1925), poi in *To the lighthouse* (1927) e in *Orlando* (1928) in *The Waves* (1931) e *The Years* (1937), ecc.

Questo stile chiamato *stream of consciousness*, con un nome che sì trasmette l'idea del flusso, ma non del sovrapporsi, combinarsi e scontrarsi dei soggetti che parlano, meditano, dialogano infinitamente, senza che nessuna convenzione o formalismo tradizionale – per esempio la divisione in capitoli – turbino questo dialogo incessante, esterno e interno, con una mescolanza continua di tempi, di passato e presente che si incrociano, di linguaggio colto e colloquiale. Basti la breve meditazione di Peter Walsh che non sa se suonare al campanello dell'amata-perduta, dopo tanti anni di assenza:

> As a cloud crosses the sun, silence falls on London; and falls on the mind. Effort ceases. Time flaps on the mast. There we stop; there we stand. Rigid, the skeleton of habit alone upholds the human frame. Where there is nothing, Peter Walsh said to himself; feeling hollowed out, utterly empty within. Clarissa refused me, he thought. He stood there thinking, Clarissa refused me.
> Ah, said St. Margaret's, like a hostess who comes into her drawing-room on the very stroke of the hour and finds her guests there already. I am not late. No, it is precisely half-past eleven, she says. Yet, though she is perfectly right, her voice, being the voice of the hostess, is reluctant to inflict its individuality. Some grief for the past holds it back; some concern for the present. It is half-past eleven, she says, and the sound of St. Margaret's glides into the recesses of the heart and buries itself in ring after ring of sound, like something alive which wants to confide itself, to disperse itself, to be, with a tremor of delight, at rest — like Clarissa herself, thought Peter Walsh […]. It is Clarissa herself, he thought, with a deep emotion, and an extraordinarily clear, yet puzzling, recollection of her, as if this bell had come into the room years ago, where they sat at some moment of great intimacy, and had gone from one to the other and had left, like a bee with honey, laden with the moment.[109]

---

[109] «[…] Come una nuvola attraversa il cielo, così il silenzio cade su Londra, e nell'anima. Ogni sforzo cessa. Il tempo sbatte stanco dall'albero maestro. Dove ci troviamo, ci fermiamo. Rigido, lo scheletro delle abitudini tiene su da solo la struttura umana. Dove non c'è nulla, Peter Walsh si disse; e si sentì svuotato, profondamente vuoto dentro. Clarissa mi ha rifiutato, pensò. Stette lì fermo a pensare. Clarissa mi ha rifiutato.

Ah, disse [l'orologio di] St. Margaret, come una padrona di casa che entri in salotto allo scoccare dell'ora e trovi che gli ospiti sono già arrivati. Non sono in ritardo. No, sono le undici e mezza in punto, dice lei. E tuttavia, anche se ha assolutamente ragione, la voce di lei, che è la voce della padrona di casa, rilutta all'idea di imporre la propria individualità. La trattiene come un dolore per il passato, una preoccupazione per il presente. Sono le undici e mezza, dice, e il suono di St. Margaret si infiltra nei recessi del cuore e si seppellisce sotto ogni anello sonoro, come un che di vivo che voglia affidarsi agli altri, sparpagliarsi,e raggiungere, con un fremito di piacere, il riposo – come farà Clarissa, pensò Peter Walsh, quando scenderà vestita di bianco allo scoccare dell'ora. Sì, è lei, è Clarissa, pensò, con profonda emozione, e con un ricordo di lei straordinariamente preciso, e insieme inquietante, come se il suono di quella campana

Abbiamo detto che Clarissa sta al centro del romanzo perché il nucleo della visione complessiva e dell'ordine razionale, e infine anche dell'accettazione rassegnata della realtà, sta nella sua *coscienza* – che riesce, a un certo punto, a ricuperare l'equilibrio che manca a ciascun altro personaggio:

> The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. […] the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him — the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away. The clock was striking….[110]

I termini di quel saggio sull'*Ulisse* di Joyce si ripresentano in momenti come questo, in cui frammentazione e connessione sono entrambi attivi nella coscienza, e diventano parti di un tutto – parti ancora incomplete e provvisorie, ma che rispondono a uno sforzo, una tensione.
Non si perda mai di vista la contraddittorietà, l'alternanza di dubbio e slancio oltre il dubbio, che restano caratteristiche del personaggio, e dello stile che lo definisce: Virginia scriveva nel suo diario: «I want to give life and death, sanity and insanity».[111]

La soluzione che Woolf dà al problema è già presente in Clarissa da ragazza:

> […] Clarissa had a theory in those days—they had heaps of theories, always theories, as young people have. It was to explain the feeling they had of dissatisfaction; not knowing people; not being known. For how could they know each other? […] It was unsatisfactory, they agreed, how little one knew people. But she said, sitting on the bus going up Shaftesbury Avenue, she felt herself everywhere; not "here, here, here"; and she tapped the back of the seat; but everywhere. […] She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter—even trees, or barns. […][112]

e la soluzione si conferma più tardi, quando Clarissa impersona il suo istinto, e la necessità che ha il romanzo, di connettere, di collegare, tenere insieme:

> But to go deeper, beneath what people said (and these judgements, how superficial, how fragmentary they are!) in her own mind now, what did it mean to her, this thing she called life? Oh, it was very queer. Here was So-and-so in South Kensington; some one up in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt quite continuously a sense of their existence;

---

fosse entrato anni fa nella stanza in cui loro sedevano in un momento di grande intimità, e passando dall'uno e dall'altro li avesse poi lasciati, come un'ape col miele, carichi del peso del momento». *SD*, pp. 42-43 / 247-248.

[110] « […] L'orologio cominciò a battere. Quell'uomo si era ucciso, ma lei non lo compiangeva; l'orologio batteva l'ora, uno, due, tre, ma non lo compiangeva; l'orologio con tutto ciò che continuava […] Ora tutta la casa era al buio e tutto continuava, ripeté, e le vennero alla bocca quelle parole, non temere la vampa del sole. Doveva tornare dagli ospiti. Ma che notte straordinaria! Si sentì proprio come lui, il giovane che si era ucciso. Fu contenta che l'avesse fatto; che l'avesse buttata via, la vita, mentre loro seguitavano a vivere. L'orologio batteva […]. *SD*, pp.165 / 391:

[111] «Voglio dare vita e morte, sanità e follia…»

[112] «[…] Clarissa aveva una teoria a quei tempi – di teorie ne avevano a montagne, allora, come sempre accade ai giovani. Era per spiegare lo scontento che provavano, non conoscevano nessuno, non erano conosciuti. Perché come si fa a conoscersi? […] Quanto poco si conosce la gente, era, concordavano tutti, davvero sconsolante. Ma lei, sull'autobus che risaliva Shaftesbury Avenue, diceva che si sentiva dovunque, non "qui, qui, qui" e picchiava lo schienale sul sedile, sì, dovunque. […] Lei era tutte quelle cose. Così, per conoscere lei, come del resto per conoscere chiunque, bisognava scovare le persone, perfino i luoghi, che le completano. Provava una strana affinità con della gente con cui non aveva mai parlato, una donna per la strada, un uomo dietro a un banco – persino con gli alberi, coi granai. […]». *SD*, pp. 134-35 / 355.

and she felt what a waste; and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom?[113]

Only connect, «l'importante è connettere», non dimentichiamo, era anche il motto di Forster.

E non possiamo mancare di rilevare l'importanza del fatto che, negli anni '20 del '900, spetti a una donna un ruolo così vitale come quello di impersonare i destini del romanzo. Qui è ancora la guerra a segnare uno spartiacque, perché è durante quella carneficina, con la perdita di un'intera generazione di uomini, che le donne ne presero il posto nei meccanismi della produzione prima, e della managerialità poi. Virginia Woolf non andò certo a costruire bombe o saldare i pezzi dei carri armati, ma su queste operazioni seppe riflettere da par suo, rivendicando al suo genere tutta la qualità intellettuale e il coraggio civile che sono necessari per entrare a testa alta nel salotto buono della letteratura.

***

Con Wilfred Owen passiamo a un ambito tutto sommato nuovo: intanto come condizione sociale e relativa istruzione (cose che sono sempre state molto rilevanti in Inghilterra). Non era un'etoniana Virginia, nata nel 1882, ma era ugualmente figlia di uno dei grandi intellettuali vittoriani, sir Leslie Stephen, storico, filosofo e alpinista di fama, che fece la prima ascensione in assoluto di una diecina di vette nelle Alpi svizzere. È ritratto non molto favorevolmente in *Gita al faro*. Fu lui a prendersi cura di educare l'abbondante famiglia che gli veniva dai matrimoni precedenti, suo e della moglie (due famiglie molto numerose e molto "bene introdotte").

Wilfred Owen era nato nel 1893, figlio di un capostazione, e per immaginarlo lo possiamo avvicinare a Septimus: con grandi aspirazioni intellettuali non coronate da successo, nel senso che non riesce a passare gli esami per l'università e si deve accontentare di un modesto posto di aiutante di un parroco di campagna. Lo lascia presto per andare in Francia come precettore in una casa di facoltosi commercianti. Qui lo sorprende la guerra: dopo qualche tergiversazione si arruola e parte per il fronte francese nel 1916. Subisce una grave concussione (nel senso di *shock*) per lo scoppio di una bomba a pochi metri da lui, e viene rimpatriato nel 1917. Apprende di un incidente che è capitato a Siegfried Sassoon, poeta anche lui, molto ammirato da Owen, e decide di tornare a combattere. Lì viene falciato da una mitragliatrice nemica una settimana prima dell'armistizio.

Per il cinismo italiano degli ultimi anni è difficile capire il fenomeno dell'adesione di tutta una generazione alla guerra. Vi ricordo che l'Inghilterra non aveva la coscrizione obbligatoria all'inizio, e la introdusse in forma abbastanza surrettizia soltanto tardi, per le enormi perdite subite (370.000 morti in 3 mesi lungo il famoso saliente di Ypres); c'erano anche delle restrizioni come quella connessa alla statura. Una cosa che colpisce gli storici ancora adesso è l'entusiasmo con cui si arruolarono subito, e in massa, gli operai, i cui partiti erano per tradizione pacifisti. Bisogna dire che la cultura popolare, con il culto della virilità eroica già sperimentata in secoli di scontri nei cinque continenti, ma soprattutto con il senso della supremazia nello sport su tutto un continente, favoriva molto un clima di competizione. Si narrano storie sul campo di battaglia affrontato come un campo da football, o nei termini di una competizione olimpica.

Con Owen ci troviamo dunque in un ambito minore, privo di elaborazioni teoriche importanti: ebbe pochissimo tempo per elaborare una sua poetica. Il suo approccio alla scrittura è quindi franco, spontaneo e immaturo, con John Keats come unico modello. (A differenza di quanto dice Sergio Rufini nell'introduzione al volumetto di Einaudi, a me non pare che ci sia in lui molto

[113] «[…] Ma per andare più a fondo, al di là di quello che dice la gente (e come sono superficiali, frammentari, quei giudizi!), nella mente sua, che significava per lei, questa cosa chiamata la vita? Oh. era davvero strano. C'era il Tal dei tali a South Kensington, o il Tal altro ancora, ad esempio, a Mayfair. Lei aveva costantemente il senso della loro esistenza, e pensava che spreco,e provava pietà, e sentiva se soltanto li si potesse mettere tutti insieme, e lo faceva. Ed era un'offerta: mettere insieme, creare. Ma per chi?». *SD*, pp. 107-8 / 323.

sperimentalismo). La poesia di guerra, o comunque la mitizzazione della guerra, era già fiorente nel paese, se pensate a Tennyson, a Kipling e al popolarissimo (per la bellezza fisica) Rupert Brooke, che morì (poco eroicamente) per la puntura di una zanzara nella flotta diretta a Gallipoli, dove i turchi inflissero agli inglesi una sonora sconfitta. Brooke fu celebrato da tutto l'establishment: per Churchill era il «poeta soldato», per Yeats «il più bel giovane d'Inghilterra», ecc. Ecco una poesia scritta già da soldato – che fa parte di una serie intitolata *1914*:

Peace
Now, God be thanked Who has matched us with His hour,
And caught our youth, and wakened us from sleeping,
With hand made sure, clear eye, and sharpened power,
To turn, as swimmers into cleanness leaping,
Glad from a world grown old and cold and weary,
Leave the sick hearts that honour could not move,
And half-men, and their dirty songs and dreary,
And all the little emptiness of love!
Oh! we, who have known shame, we have found release there,
Where there's no ill, no grief, but sleep has mending,
Naught broken save this body, lost but breath;
Nothing to shake the laughing heart's long peace there
But only agony, and that has ending;
And the worst friend and enemy is but Death.[114]

Motivi simili erano diffusi in tutta Europa e in Italia, si pensi a D'Annunzio e ai nostri interventisti, Corridoni, Mussolini e Marinetti che scrisse: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gusto distruttore dei liberatori, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna» – *Manifesto del futurismo*, 1909.

Una volta in guerra, tra le testimonianze inglesi non mancavano quelle ispirate dalla propaganda ufficiale, fra cui il divieto di corrispondere dal fronte se non con una cartolina preformulata, o quelle in cui l'eufemismo cancellava ogni realtà, o in cui trionfava la famosa *English Phlegm*, la flemma inglese, con effetti stranianti degni del più raffinato umorismo.

Owen è tutto il contrario: con lui si avverte subito la distanza da ogni retorica della nazione, della razza (che era presente nelle file inglesi nei confronti dei "meridionali" francesi, ma con qualche ambiguità nei confronti dei tedeschi, affini almeno nel tipo ideale: possiamo ricordare l'episodio del Natale 1914, in cui i due eserciti deposero le armi nelle trincee e si incontrarono a brindare e cantare le stesse canzoni, prima che i generali proibissero ogni "aberrazione" del genere).

Tornando a Owen, dalla sua poesia viene escluso qualsiasi tono celebrativo – che non sia quello celebrativo del corpo umano, il corpo umiliato e sacrificato che giace ormai inerte, del soldato spezzato in due da qualche anonima pallottola. Alcuni critici hanno ravvisato in questa predilezione per la corporeità soprattutto dei giovani commilitoni la prova delle tendenze omosessuali di Owen, peraltro confermate dalle sue frequentazioni nei periodi di congedo. Ma veniamo finalmente a questi componimenti: il programma è subito chiaro, è quello dell'elegia – ma contorta, spezzata, ben lontana da qualsiasi serenità e catarsi. La Prefazione è esplicita in questo senso:

[114]«*Pace* / Dunque, Dio sia lodato per averci coinvolto in questa Sua ora, / Per aver raccolto la nostra gioventù, svegliandoci dal sonno, / Con mano sicura, lucido sguardo e stimolante potere, / Affinché svoltassimo, nuotatori tuffati nella purezza, / Lieti di lasciare un mondo invecchiato, freddo e stanco, / Lasciando soli i cuori deboli non mossi dall'onore, / E mezzi-uomini con le loro sporche, squallide canzoni, / E tutto quel piccolo vuoto che è l'amore! / Oh! Noi, che abbiamo conosciuto la vergogna, là ci liberiamo, / Dove non c'è male, non dolore, ma il sonno che cura. / Non c'è frattura se non in questo corpo, e perdita solo di fiato; / Nulla v'è che rompa la lunga pace del cuore, / Se non l'agonia, che sempre ha una fine; / E il peggiore amico e nemico non è che la Morte». R. BROOKE, *1914*, in *The Poems, A Centenary Edition*, ed. T. ROGERS, Black Swan, 1987, p. 129.

Preface

This book is not about heroes. English Poetry is not yet fit to speak of them
Nor is it about deeds, or lands, nor anything about glory, honour, might, majesty, dominion, or power, except War.
Above all I am not concerned with Poetry.
My subject is War, and the pity of War.
The Poetry is in the pity.
Yet these elegies are to this generation in no sense consolatory. The may be to the next. All a poet can do today is warn. That is why the true Poets must be truthful.
If I thought the letter of this book would last, I might have used proper names; but if the spirit of it survives – survives Prussia – my ambition and those names will have achieved themselves fresher fields than Flanders…[115]

Non era certo cosa facile cambiare un registro così innervato in tutta una cultura. La strategia poetica che Owen si fabbrica virtualmente da solo sta nel tentativo di interpretare la guerra, esperienza nuova e sconosciuta, incomprensibile, irrazionale, nei termini di un discorso che abbia un ordine riconoscibile, che la riduca in termini almeno parzialmente familiari, scontati, magari ripetitivi; e per far questo si appoggia a immagini e cadenze di una cultura antica, sempre radicalizzando il contrasto, il sarcastico scontro fra il disordine della battaglia e l'ordine del racconto, fra l'enormità della carneficina e i deboli strumenti che la tradizione affida al poeta, denunciando così lo scandalo di una generazione mandata tutta intera a morire.

Bastano pochi esempi per capire l'essenza di questa produzione, che molto dovette colpire Benjamin Britten quando si trattò di scegliere dei testi che esprimessero, insieme alla sua musica, tutto l'orrore e la pena – e la pietà, parola chiave di Owen – dell'evento bellico. Uno esprime la radicale delusione nei confronti di ogni promessa di risveglio e di redenzione, due motivi centrali nella poesia di Rupert Brooke – risveglio dal letargo indotto nelle coscienze dalla pace, e redenzione del carattere nazionale rammollito, attraverso la lotta cruenta –, e questo fin dalle prime battute del conflitto. La delusione diventa il controcanto ai miti più consolidati dell'umanità:

The Parable of the Old Man and the Young

So Abram rose, and clave the wood, and went,
And took the fire with him, and a knife.
And as they sojourned both of them together,
Isaac the first-born spake and said, My Father,
Behold the preparations, fire and iron,
But where the lamb for this burnt-offering?
Then Abram bound the youth with belts and straps,
And builded parapets and trenches there,
And stretchèd forth the knife to slay his son.
When lo! An angel called him out of heaven,
Saying, Lay not thy hand upon the lad,
Neither do anything to him. Behold,
A ram, caught in a ticket by its horns;
Offer the ram of Pride instead of him.

[115] «*Prefazione* / Questo libro non parla d'eroi. La poesia inglese non è ancora in grado di parlarne. Né vi si parla di gesta, di nazioni, di ciò che concerne la gloria, l'onore, la forza, la maestà, il dominio, il potere, se si eccettua la Guerra. Soprattutto non mi interessa la Poesia. Il mio tema è la Guerra, e la pietà della Guerra. La Poesia è nella pietà. Ma queste elegie non sono in alcun senso consolatorie per la presente generazione. Lo saranno, forse, per la prossima. Oggi un poeta non può che ammonire. Perciò i veri Poeti devono essere veritieri. Avessi ritenuto durevole la lettera di questo libro, sarei ricorso ai nomi propri; ma se lo spirito ne sopravviverà – sopravviverà alla Prussia – la mia ambizione e quei nomi si saranno attestati in campi più freschi delle Fiandre…». W. OWEN, *Poesie di guerra*, a cura di S. RUFINI, Torino, Einaudi, 1985, pp. 2-3; d'ora in avanti *PG*.

But the old man would not so, but slew his son,
And half the seed of Europe, one by one.[116]

Anche qui si accenna a una narrazione che sostiene la speranza, un mito di liberazione ad opera di un potere superiore, che viene però tradito e deluso dalla pratica degli uomini, cieca e brutale oltre ogni immaginazione: è il «seme d'Europa», sono le generazioni dell'inizio del secolo ad essere falcidiate da una carneficina assurda, dettata dall'orgoglio degli anziani, delle classi dirigenti di tutto il continente. Mette il suggello su questa catastrofe il tono oracolare del Libro Sacro, la Bibbia.

Non mancano poi le immagini della cultura avita, che prendono parte alla disfatta dell'umanità in un modo nuovo, che sconfina appena nel grottesco, per assumere subito il tono risentito dell'accusa contro gli strati più alti e irresponsabili della catena del potere:

At a Calvary near the Ancre
One ever hangs where shelled roads part.
In this war He too lost a limb,
But His disciples hide apart:
And now the Soldiers bear with Him.
Near Golgotha strolls many a priest,
And in their faces there is pride
That they were fresh-marked by the Beast
By whom the gentle Christ's denied.
The scribes on all the people shove
And brawl allegiance to the state,
But they who love the grater love
Lay down their life; they do not hate.[117]

A volte, questa rivisitazione del tradizionale in un contesto straniante prende le cadenze di una ballata popolare, come in *Greater Love* dov'è mantenuta la dura accusa alle classi dirigenti. Procedendo nella raccolta, si infittiscono le immagini della distruzione e si incupiscono i toni, finché l'animato e l'inanimato arrivano a confondersi: i lineamenti e le fattezze dell'uomo arrivano a confondersi con le forme disumane delle armi che infilzano, mangiano, corrompono, macellano, distruggono:

Arms and the boy.

Let the boy try along this barone-blade
How cold steel is, and keen with hunger of blood,
Blue with all malice, like a madman's flash;
And thinly drawn with famishing for flesh.
Lend him to stroke these blind, blunt bullet-leads

[116] «*La parabola del vecchio e del giovane* / Dunque Abramo si levò, spaccò la legna e partì, / portando con sé il fuoco e un coltello. / E mentre soggiornavano insieme, / Isacco, il primogenito, domandò: "Padre mio, / tutti questi preparativi, il ferro, il fuoco, / ma dov'è l'agnello per l'olocausto?" / Allora Abramo legò il giovane con cinghie e pulegge / ed eresse in quel punto parapetti e trincee, / e brandì il coltello per scannare suo figlio. Quand'ecco, dal cielo, un angelo lo chiamò: / "Non stendere la mano contro il fanciullo, / non fargli alcun male. Guarda, / quel capro impigliato nella macchia per le corna; / offri il Capro dell'Orgoglio in vece sua". // Ma il vecchio non volle saperne e trucidò il figlio, / e metà del seme d'Europa, uno per uno». *PG*, pp. 6-7.

[117] «*Un crocifisso presso l'Ancre* / Ce n'è sempre uno agli incroci bombardati, / anche Lui ha perso un arto in questa guerra, / ma i Suoi discepoli se ne stanno nascosti; / e ora tocca ai soldati patire con Lui. / Dalle parti del Golgota circolano molti preti, / fieri in volto, perché sulla carne / hanno impresso il marchio del Maligno / che rinnega il Cristo gentile. / Sbraitando al popolo intiero / gli scribi impongono lealtà allo stato, / ma chi ama di un amore più grande / sacrifica la vita, non odia».

Which long to nuzzle in the hearts of lads,
Or give him cartridges of fine zinc teeth,
Sharp with the sharpness of grief and death.
For his teeth seem for laughing round and apple.
There lurk no claws behind his fingers supple;
And God will grow no talons at his heels
Nor antlers through the thickness of his curls.[118]

Si infittiscono le riprese ravvicinate e realistiche dei momenti più faticosi e terribili della battaglia, finalmente rese senza più la mediazione di immagini tradizionali, e tutte concentrate sull'insopportabile orrore del dato fisico, materiale – l'«ossessivo bagliore delle esplosioni», gli arti «calzati di sangue», e infine il sopravvenire della «marea verde», i gas letali che accecano e annientano il soldato dai «bianchi occhi» che si contorcono su un «volto a penzoloni, come un demonio sazio di peccato» (*Dulce et decorum est*, 3-4; 20-21) – con la finale denuncia della vanità della propaganda bellicista così come si è estrinsecata nei secoli nella formula dalle Odi di Orazio, in un immaginario dialogo con un amico rimasto a casa:

If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues, –
My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori.[119]

E ancora, e per finire, il rovescio dell'operazione usuale, di nominare l'ignoto attraverso un noto che mal gli si adatta: in *Exposure* è la natura che introietta i simboli della guerra, e perde in questo processo ogni attributo originario; è il tragitto che l'ignoto compie per possedere il noto, e vincolarlo alla legge, segreta ma evidentissima, della distruzione e della disumanità. Owen caratterizza così i lunghi, estenuanti momenti di disagio e riflessione che si aprono all'interno delle trincee, contrappuntando ogni pensiero o osservazione con un ritornello costante e ossessivo, che constata l'alternativa cui i soldati sono condannati, fra l'inattività e la morte: «But nothing happens» – ma non succede niente – occasionalmente alternato alla domanda «*What are we doign here?»* - che ci stiamo a fare qui? (Non diversamente da quanto sarebbe accaduto per la seconda, all'inizio della prima guerra mondiale si pensava che tutto si sarebbe risolto con una breve serie di attacchi, insomma con una guerra di movimento; la realtà lo sappiamo tutti com'è andata). Non rimane che il freddo lancinante, il fango che tutto sommerge, i topi che vi prosperano, la fede in Dio che vi deperisce, e che rende così vicina e quasi augurabile la morte:

[118] «*Le armi e il ragazzo* / Che provi il ragazzo, sul filo di questa lama di baionetta / quanto sia freddo l'acciaio, e pungente per la sete di sangue; / livido d'ogni perfidia, come il lampo negli occhi di un pazzo; / e sottilmente affilato, perché affamato di carne. / Prestate alle sue carezze queste cieche, ottuse pallottole di piombo / che anelano a rannicchiarsi nel cuore dei ragazzi, / e dategli cartucce dai fini denti di zinco, / acuti come sono acuti il dolore e la morte. / Perché ha denti che sembrano fatti per ridere intorno a una mela. / Dietro le sue agili dita non si celano grinfie; e Dio non farà spuntare artigli ai suoi talloni, / né corna nel folto dei suoi riccioli». *PG*, pp. 76-77.

[119] «*Dulce et decorum est* / Se [tu] potessi sentire il sangue, ad ogni sobbalzo, / fuoriuscire gorgogliante dai polmoni guasti di bava, / osceni come il cancro, amari come il rigurgito / di disgustose, incurabili piaghe su lingue innocenti - / amico mio, non ripeteresti con tanto compiaciuto fervore / a fanciulli ansiosi di farsi raccontare gesta disperate, / la vecchia Menzogna: Dulce et decorum est pro patria mori». *PG*, pp. 28-31.

We only know war lasts, rain soaks, an clouds sag stormy.
Dawn massing in the east her melancholy army
Attackes once more in ranks on shivering ranks of gray,
But nothing happens.[120]

….E non succede niente…. E «che ci stiamo a fare qui?»

[120] «*All'addiaccio* / […] Sappiamo solo che la guerra dura, la pioggia inzuppa e le nubi calano tempestose. / L'alba che ammassa ad oriente il suo esercito malinconico / ritorna schierata all'attacco di grigie schiere tremanti, / ma non succede niente». *PG*, pp. 60-63.

INTELLETTUALI IN GUERRA.
DIARI E LETTERE DAL FRONTE TEDESCO 1914-1918

di Anna Chiarloni

1. Tra i diari e le lettere di Franz Marc, pubblicati postumi da Paul Cassirer nel 1920, troviamo gli appunti di guerra redatti sul fronte occidentale. Nelle pagine che risalgono alla primavera del 1915 si legge: «Was ist uns heute von allem, was in unserem Rücken liegt, noch heilig? Niemand, niemand kann von nun an über die Blutlache des Krieges hinweg nach rückwarts und aus dem Rückwärts leben».[121]

L'annotazione, dotata com'è di una sua forza testamentaria – l'artista del *Blauer Reiter* morirà appena ventenne, dissanguato nel fango di Verdun – sollecita un'interpretazione della Grande Guerra come cesura, come soglia di non ritorno rispetto ai valori dell'epoca precedente. Lo spazio tra Ottocento e Novecento risulta dunque segnato non tanto dalle cerniere cronologiche usuali – *fin de siècle*, *Jahrhundertwende* – quanto piuttosto dalla visione apocalittica del massacro, da quella «pozza di sangue» percepita da Franz Marc come rottura di senso, come *limes* esistenziale assoluto. D'altra parte, se guardiamo al secolo scorso, siamo in un certo senso costretti a riconoscere proprio nell'esperienza dell'orrore un tratto antropologico dell'uomo moderno, se non addirittura una categoria centrale della coscienza contemporanea. E anche questa riflessione induce a individuare nella Prima guerra mondiale l'avvio di un processo di definitivo distacco dal passato.

Ora, nel nuovo millennio, reduci dalla guerra nei Balcani – un conflitto che, se pur dislocato, ha coinvolto l'Europa – con alle porte altri eccidi che sembrano precipitare altri paesi nel limo della Storia, appare utile indagare quel complesso reticolo di segni e di pulsioni che hanno attraversato il primo Novecento, culminando nel conflitto del 1914.

Fra i tanti percorsi possibili, quello qui proposto discende da un'analisi di materiali autobiografici in lingua tedesca degli anni 1914-1915, a cavallo cioè di quella cesura indicata da Franz Marc come epocale.[122] Si tratta dunque di uno spaccato verticale, come vedremo relativamente omogeneo, che consente di mettere a fuoco non solo l'immaginario individuale relativo alla rappresentazione della guerra, ma anche di verificare la presa e la tenuta in area tedesca di alcuni elementi che vengono solitamente considerati costitutivi della modernità europea.

2. Comincio quindi da questo secondo aspetto, impostando fin d'ora un confronto tra il futurismo italiano e la coeva letteratura espressionista tedesca.

La modernità estetica interagisce – si è soliti pensare – con lo sviluppo tecnologico. Basta leggere il manifesto pubblicato da Marinetti su *Le Figaro* per averne un'immediata conferma.[123] Il futurista ama rappresentarsi come virile e arrogante pilota di un roboante automobile – vocabolo allora rigorosamente maschile – che sfreccia in corsa attraverso sferraglianti percorsi metropolitani cercando il clangore e l'ebbrezza della velocità. Credo che sia difficile rintracciare nella cultura tedesca di quegli stessi anni immagini che rivelino una simile entusiastica adesione al mondo della tecnica moderna. Emergono, al contrario, anche da ambienti artistici affini, segni di reiterata insofferenza. È il caso, ad esempio, di Hugo Ball: «Ein Gang durch das Zuchthaus kann nicht so furchtbar sein wie ein Gang durch den larmenden Saal einer neuzeitlichen Offizin», si legge nei diari di questo intellettuale monacense, che pure – nel 1913 – recensisce con grande trasporto la

[121] F. MARC, *Vier der hundert Aphorismen: Das zweite Gesicht*, in *Deutsche Dichtung im Weltkrieg 1914-1918*, a cura di E. VOLKMANN, Leipzig, Reclam, 1934, («Deutsche Literatur. Reihe Politische Dichtung», 8, a cura di H. KINDERMANN), p. 147.

[122] L'intervento riprende e rielabora il mio saggio *Strategie dell'apocalisse. La funzione della natura nella letteratura di guerra in lingua tedesca*, in *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, a cura di E. LÄMMERT e G. CUSATELLI, Firenze, Olschki, 1995.

[123] F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Opere*, II, Milano, Mondadori, 1968, pp. 7-12.

mostra futurista di Dresda per poi aderire, come Marinetti, al militarismo sfrenato del 1914.[124]

Altri esempi si potrebbero aggiungere, esempi che sorprendono per la loro precocità: serpeggia infatti nel primo Novecento tedesco un disagio verso gli aspetti più seriali del vivere moderno che coincide con un sentimento così diffuso ai giorni nostri da parere ormai anch'esso – appunto – seriale. Annota Alfred Kubin a proposito di un viaggio a Parigi: «Auf der Straße fielen mir die vielen Autos auf, welche die alten Gäule ersetzten, es gab mehr Kinos, alles war abgehetzt, das Essen in den Restaurants teurer und etwas verfälschter, mit einem Wort, alles war amerikanisierter».[125] Il diverso orientamento in area artistica tedesca nei confronti della tecnica diventa ancor più evidente se si confrontano i testi a ridosso del conflitto. Prendiamo ad esempio il manifesto futurista del 1914. Al centro dell'introduzione campeggia l'immagine di una *dreadnought*, un moderno vascello da guerra che suscita in Marinetti i vibranti antropomorfismi delle «parole in libertà», fino a trasformare il testo in una sorta di grafico d'artiglieria navale:

> Le velocità della nave, le distanze dei tiri fissate dall'alto del cassero nella ventilazione fresca delle probabilità guerresche, la vitalità strana degli ordini trasmessi dall'ammiraglio e subitamente divenuti autonomi, non più umani, attraverso i capricci e le impazienze e le malattie dell'acciaio e del rame: tutto ciò irradiava splendore geometrico e meccanico. Sentii l'iniziativa lirica dell'elettricità correre attraverso il blindaggio delle torri quadruple, scendere per tubi blindati fino alla santabarbara, traendone gli obici fino alle culatte, fino alle volate emergenti. Mira in altezza, in direzione, alzo, fiamma, rinculo automatico, slancio personalissimo del proiettile, urto, sconquasso, odore di uova fradice, gas mefitici, ruggine, ammoniaca, ecc. Questo nuovo dramma pieno d'imprevisto futurista e di splendore geometrico, è per noi centomila volte più interessante della psicologia dell'uomo, con le sue combinazioni limitatissime.[126]

Quasi nulla di tutto questo è reperibile nella letteratura tedesca, anche se non mancano espressioni d'interesse – e anche piccoli prestiti – dal futurismo italiano. Il superuomo motorizzato, l'ebrezza dionisiaca per la tecnica non compariranno se non dopo la guerra, nell'opera di Jünger. Nel primo Novecento semmai, avanza in primo piano il fantoccio ridotto a meccanismo inerte, un residuato umano, appunto, dell'industrialismo. Direi anzi che in fatto di rapporto con il tecnicismo, la differenza rispetto all'Italia è così vistosa che vien fatto di chiedersi se non ci sia nei futuristi un tratto vagamente *parvenu*, come di chi si caccia con entusiasmo nel vortice tecnico-metropolitano proprio perché vive in una società che è ancora essenzialmente contadina e analfabeta. Un'ipotesi che muove evidentemente dall'oggettivo arretramento economico dell'Italia rispetto alla Germania e che sembra essere confortata anche da altre divergenze significative.

Oltre alla «entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina», Marinetti propone un'adesione incondizionata ad altre manifestazioni caratteristiche della modernità, come la stampa e in generale il mondo del commercio. Non a caso nel manifesto del 1914, tra gli elementi essenziali fautori dello «splendore geometrico e meccanico» futurista, vengono citati «il turismo, l'affarismo, il giornalismo». Di nuovo niente di più estraneo alla *intellighentia* tedesca e austriaca di quegli anni che – come già Baudelaire – individua nella stampa la causa di un livellamento mistificante del gusto, e nel «Geschäft» la sordida espressione di un mondo per sua natura anti-artistico. Prima di passare ad un'analisi più dettagliata di quest'aspetto vorrei anticipare una valutazione globale. Complessivamente si registrano in area tedesca ansie e preoccupazioni «anti-Zivilisation» simili a

---

[124] H. BALL, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, a cura di G. K. KALTENBRUNNER, München, Rogner & Bernahrd, 1970, p. 10. «Entrare in un manicomio è meno spaventoso che attraversare il vano assordante di una moderna officina».

[125] A. KUBIN, *Aus meinem Leben*, a cura di U. RIEMERSCHMIDT, München, Spangenberg im Ellermann-Verlag, 1974, p. 109. L'autore, che confronta qui le sue impressioni con un soggiorno precedente, si riferisce ad un viaggio del gennaio 1914. «Per la strada mi colpì la quantità di auto che ormai sostituiscono le vecchie carrozze, c'erano più cinema, tutto appariva sciatto, il mangiare nei ristoranti più caro e adulterato, in una parola tutto era più americanizzato».

[126] F.T. MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* in *Futurismo & Futurismi*, a cura di P. HULTEN, Milano, Bompiani, 1986, p. 515.

quelle che germinano sul finire dell'Ottocento in una nazione altrettanto industrializzata come l'Inghilterra. E non è un caso che in italiano si sia costretti ad usare, se si vuol essere chiari, il termine tedesco. Perché in Italia la "civilizzazione" (o "incivilimento"), essendosi mosso sempre in grande ritardo rispetto allo sviluppo economico, non è mai stato sentito come momento d'ingombro, di freno all'individuo. La controparte di Marinetti difatti è il vecchiume da museo, non lo stato o l'industria. In Germania c'è insomma più affinità con gli intellettuali inglesi – penso ad esempio a Ruskin e a Morris, al loro rifiuto del meccanicismo moderno – che non con i futuristi italiani, esponenti di una società in cui le strutture statali erano pressoché larvali, la rivoluzione industriale non aveva ancora compromesso l'equilibrio tra il mezzo e l'intento artistico, e il progresso tecnico appare ancora come un orizzonte inesplorato, aperto su di un arduo ma libero campo di realizzazione individuale.

3. Di più. In Germania lo straordinario impulso economico e le prodigiose conquiste della tecnica avevano ormai sconvolto il paesaggio urbano e trasformato consuetudini secolari mettendo in moto un sistema piramidale rigidamente organizzato e razionalizzato secondo una fitta rete burocratica che – pur offrendo benessere – suscitavano nel singolo un senso di disorientamento e di mutilazione profonda. È qui che si manifesta la nostalgia, evidente anche nel cosiddetto «Heimatstil» architettonico, per un integro passato rurale accompagnata da un generico rifiuto della «Zivilisation», intesa come quella summa di organizzazione statale e politica, di commercio e di carta stampata che ha moltiplicato i linguaggi sommergendo l'uomo nella confusione dei segni.

D'altronde, che lo stesso apparato politico-economico fosse consapevole della necessità di compensare attraverso un raccordo almeno formale col passato il vertiginoso procedere della rivoluzione industriale, risulta evidente dai recenti studi sulle esposizioni universali.[127] La descrizione della coreografia scelta dai vari paesi rivela infatti un dato ricorrente: le grandiose esibizioni dei più recenti ritrovati della tecnica vengono affiancate a scenari di gusto medievale, mentre gli sfondi prescelti – di tipo rurale o alpino – istituiscono una rassicurante continuità tra macchina e natura, industria e artigianato, metropoli e villaggio. La Germania – che all'inizio del '900, forte della partecipazione di Krupp e della AEG, investe nelle varie esposizioni universali più del doppio rispetto al Giappone e all'Inghilterra – esibisce il suo fulgore tecnico-militare accanto a dettagliate ricostruzioni di antiche città medievali. Si assegna così alla storia una funzione culturale specifica, di legame con un mondo, quello medievale, dove si ipotizza un'unità di intenzioni che rimandano a una «Gemeinschaft» che trascende i conflitti e le lacerazioni della modernità. Quanto questo rimando fosse radicato nella cultura di lingua tedesca risulterà chiaro più oltre, dall'esame dell'iconografia marziale che affiora nella letteratura del 1914.

4. Più sopra ho definito la cultura tedesca come essenzialmente «antizivilisatorisch». Colpisce in quest'ambito la definizione negativa ricorrente di commercio e politica, parlamentarismo e democrazia, etica e ragione. Vediamo come si articola questo atteggiamento in relazione al rifiuto delle strutture statali.

In un breve testo del 1912, *Über Genie und Staat*, Georg Heym contrappone con sarcasmo il polveroso apparato burocratico con la forza del caos, il lento «Aktentier» con il fulmineo «Genius» individuale.[128] Vale la pena sottolineare fin d'ora come l'insofferenza verso lo stato – e la ricerca di un conflitto come soluzione alla paralisi spirituale che quello stato avrebbe determinato – vibri in intellettuali ideologicamente assai differenziati. Non a caso il nemico numero uno diventa ora Hegel. Heym, che si dichiara giacobino e che sull'effigie di Hegel «si pulirebbe volentieri le

[127] Cfr. L. AIMONE, C. OLMO, *Le esposizioni universali*, Torino, Allemandi, 1990, pp. 29, 61, 113. Utile per mettere in evidenza la perplessità nei confronti della tecnica è il commento di Guido Gozzano all'Esposizione di Torino del 1911, in *Opere*, a cura di C. CALCATERRA e A. DE MARCHI, Milano, Garzanti, 1948, p. 1249 e sgg.

[128] G. HEYM, *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*, a cura di K. L. SCHNEIDER e C. SCHMIGELSKI, München, C. H. Beck, 1986, vol. 2, p. 175.

scarpe», è in questo senso vicino non solo a Kersten ma anche al giovane Gundolf e a George, a Thomas Mann e a Hugo Ball, personaggi che certo non possono essere ricondotti alla matrice rivoluzionaria in cui Heym si riconosceva. Il fatto è che per tutti c'è un riferimento comune ed è la lettura di Nietzsche. Certo, anche in una cultura relativamente lontana dall'influsso nicciano, come quella inglese, si può rilevare già sul finire dell'Ottocento un radicale individualismo antistatale, una spinta spiritualista antiborghese e antifilistea, una volontà di vivere a fondo spezzando i lacci della convenzione, tratti peraltro spesso mutuati dalla poesia di Baudelaire e di Rimbaud. Sta di fatto però che l'influsso di Nietzsche in area tedesca è evidente, oltre che documentabile attraverso le fonti autobiografiche,[129] anche negli autori di testi a grande tiratura come *Der Wanderer zwischen beiden Welten* di Walter Flex. Non è infatti difficile individuare nell'opera del filosofo immagini e riflessioni – d'ispirazione romantica, e più precisamente fichtiana – dalle quali derivano i vari temi di cui stiamo trattando. Si prenda ad esempio il passo da *Also sprach Zarathustra* in cui Nietzsche condensa la sua violenta critica allo stato guglielmino nel secco incipit: «Irgendwo gibt es Völker und Herden, doch nicht bei uns, meine Brüder: da gibt es Staaten».[130] Nella invettiva che segue Zarathustra enuncia l'ampia gamma di temi destinati a essere successivamente recepiti e amplificati: lo stato come menzogna, ammorbante covo di esseri superflui e malsani connessi col mondo del giornalismo. Lo stato come annullamento dell'individuo, negazione della cultura e della vita, fino alla radicale contrapposizione conclusiva: «Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch [...] Seht ihr ihn nicht, den Regenbogen und die Brücken des Übermenschen?».[131]

5. Compare in queste pagine anche un altro motivo destinato ad avere grande diffusione, ossia la lode della povertà. Un tema caro anche a Paul de Lagarde che, anzi, vi individua un carattere specificamente tedesco, su cui Nietzsche si era già a lungo soffermato in precedenza.
In *Menschliches, Allzumenschliches*, ad esempio, dopo aver stigmatizzato come socialmente pericolosa la proprietà qualora non accompagnata dallo spirito, il filosofo aveva definito la ricchezza «als das gleißende Ergebnis geistiger Unselbständigkeit und Armut».[132] Ora, l'*intellighentia* tedesca del primo Novecento fa costante riferimento, nelle sue bordate antiborghesi, a quel preciso nesso tra arte, ascetismo e solitudine propugnato da Nietzsche. «Der Künstler, der etwas schaffen will, muß doch in der Einsamkeit zu leben versuchen, in der Einsamkeit der Seele», annota Georg Heym nell'ottobre del 1911.[133]

Nella lode dell'ascetismo, e nel relativo disprezzo per il vile denaro, sono insite diverse valenze. In prima istanza quella anti-borghese, o addirittura rivoluzionaria, come ad esempio in Kersten. Col mutare del contesto sociopolitico, tuttavia, riaffiorano altre varianti, destinate a confluire nel linguaggio patriottico e successivamente chauvinista: così ad esempio nel 1914 Hans Henny Jahnn, che è fervente pacifista, individua nei commercianti, nei ricchi e negli «sporchi ebrei» i responsabili della guerra, anticipando così un'associazione tipicamente nazista.[134]

Il tema dell'antisemitismo è stato recentemente ripreso da Götz Aly nell'ambito del centenario della Grande Guerra con una ricerca sul clima politico di quegli anni, centrata in particolare sulle interrogazioni parlamentari provenienti dai partiti nazionalisti tedeschi che nel 1915 presero a insinuare l'imboscamento dei soldati ebrei nelle retrovie. L'accusa era infamante, in quanto implicava il sospetto di lucro sui generi alimentari. Seguì nel 1916 una meticolosa

[129] Frequenti sono infatti le citazioni – testuali o indirette – dall'opera di Nietzsche nei diari e nei carteggi di intellettuali tedeschi, anche di diverso orientamento ideologico.
[130] F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, in *Werke*, a cura di G. COLLI e M. MONTINARI, Berlin, De Gruyter, 1968, vol. 6, pp. 100-103. «Ovunque ci sono popoli e armenti – ma non da noi, fratelli: qui solo Stati».
[131] F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches*, ediz. cit., vol. 4, p. 87. «Dove cessa lo stato, là compare l'uomo. Non scorgete l'arcobaleno e i ponti del superuomo?».
[132] «il lampante risultato di una dipendenza e povertà spirituale».
[133] G. HEYM, *op.cit*., p. 174.
[134] H. H. JAHNN, *Schriften und Tagebücher*, in *Werke und Tagebücher in sieben Bänden*, a cura di Th. FREEMAN e Th. SCHEUFFELEN, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1974, vol. 7, p. 532 (ottobre 1914).

schedatura degli ebrei al fronte. Malgrado l'esito negativo dell'indagine e le ricorrenti dichiarazioni di fedeltà alla Germania da parte della Comunità ebraica, molti soldati ebrei, tra cui lo scrittore Jakob Wassermann, continuarono a registrare un clima di sospetto, sotteso ad un diffuso antisemitismo, soprattutto nei ranghi dell'esercito di grado inferiore. Con amarezza Walther Rathenau scriveva nello stesso anno: «Tanti più ebrei cadranno in guerra, quanto più ostinatamente i loro avversari affermeranno che erano rintanati nelle retrovie per garantirsi loschi commerci».[135] S'intravede un legame tra il pregiudizio antisemita e una pretesa purezza patriottica. Ma l'ascetismo e lo sprezzo del denaro hanno in questi anni esiti anche diversi. Hermann Hesse, ad esempio, censura la ricchezza identificandola col nemico: «Geldsäcke» vengono definiti gli inglesi, e pronti a dissanguare la Germania.[136] Gradualmente il mito della povertà si colora di toni marziali. La pace ha qualcosa di corrotto, di «ölig», annota già nel 1912 Georg Heym. Mentre Friedrich Gundolf – il giovane studioso noto fin dal 1911 per il suo saggio *Shakespeare und der deutsche Geist* – intravede nella guerra la fine di un vuoto, venale turbinio umano: «All das hört auf einmal auf, bloße "Politik", ziellose Rasen und Macheln zu sein. [...] Zum erstenmal seit ich denken kann, sehe ich europäische Menschheit und Massen nicht mehr um Gewinn oder Verlust, Geschäft und Geschwätz, sondern Sein und Nichtsein erregt».[137] Il testo è significativo – si tratta di una lettera a George del luglio 1914 – perché allude ancora ad una possibile purificazione europea. A guerra iniziata invece, la Germania, ormai investita di un'eroica missione («die Aufgabe des deutschen GEISTES»), viene hölderlinianamente definita «das heilige Herz der Völker» per poi diventare – siamo alla fine d'agosto – l'unica nazione degna di essere considerata un *Volk*. Certo, la posizione degli intellettuali tedeschi è variegata. Thomas Mann, ad esempio, include la Russia nella geografia die popoli eletti. È in questa nazione che lo scrittore di Lubecca vede l'ultimo baluardo conservatore dello spirito. Di qui il rinvio indietro nel tempo fino a Dostoevskij, per il quale sia la sua Russia che la Germania, avevano costituito gli ultimi vessilli del conservatorismo mondiale, l'uno ad Oriente e l'altro ad Occidente, deputati a frapporsi alle orde del cieco e sfrenato progresso. Pur nella diversità, in questo contesto culturale la guerra diventa un'occasione per spazzar via gli inutili orpelli sotto i quali si nasconde la vera, eroica identità tedesca: «Über allen Begriff ist die beseelte und gespannte Ordnung mit der unser Herr ausrückte...wie weggeblasen alles Schein-, Schwatz- und Luxuswesen – alles wieder einfach und stark wie vor hundert Jahren».[138]

Il richiamo alla guerra di liberazione del 1813 è sintomatico perché segnala l'allineamento di una intellighentia per sua formazione cosmopolita – basti pensare agli intensi rapporti di George o di Rilke con la Francia – alla tradizione «völkisch», ampiamente analizzata da George L. Mosse nel suo studio sulle origini ideologiche del terzo Reich. Ma c'è un altro motivo sul quale è opportuno riflettere, che a sua volta si riconnette con il culto virile della guerra e con il rifiuto della «Zivilisation», quello del «geheimes Deutschland».

Gundolf ne scrive a George in una lettera del 30 Luglio 1914, ma – come nota Klaus Schröter – la formulazione nasce dall'humus elitario, virile e fortemente nazionalista promosso dai *Jahrbücher für die geistige Bewegung*.[139] Si potrebbe aggiungere che il concetto di una cultura segreta, tutta tedesca, da preservare dall'assalto delle orde analfabete, compare anche in Hermann

[135] «Berliner Zeitung», 2.9.2014.
[136] H. HESSE, *Gesammelte Briefe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, vol. 1, p. 245 (lettera al padre del 9.9.1914). Hesse, che in un primo tempo fu interventista – e si mise a disposizione come volontario – assunse poi posizioni pacifiste sul finire del 1914.
[137] S. GEORGE, F. GUNDOLF, *Briefwechsel*, a cura di R. BÖHRINGER e G. P. LANDMANN, München-Düsseldorf, Küpper, 1962, p. 259. «Sparisce tutto d'un colpo, la cosiddetta politica, questo affannoso arrabattarsi senza senso. [...] Per la prima volta da quando ho l'uso della ragione vedo le masse e l'umanità europea avvinte / commosse non più da perdita e guadagno, affari e chiacchiere, bensì dal senso dell'Essere e Non essere».
[138] «Via in un soffio quella bolla di apparenza, lusso e sproloquio – tutto di nuovo semplice e forte come cent'anni orsono». Ivi, p. 257.
[139] K. SCHRÖTER, *Der Chauvinismus und seine Tradition*, in *Literatur und Zeitgeschichte*, Mainz, Hase & Köhler Verlag, 1970, p. 12.

Hesse.[140] Schroter però, assumendo un tono alla Benda, accusa gli intellettuali tedeschi di essersi costituiti come portavoce di Bismarck, il quale come è noto, esibiva la superiorità tedesca richiamandosi non tanto ai dati economici quanto piuttosto al rango della «deutsche Bildung». E cita a questo proposito un passo di George che ammonisce i tedeschi a non diventare, come i francesi «ein feminisiertes Volk», leggendovi un chiaro atteggiamento guerrafondaio. In realtà le cose sono più complicate, anche perché lo stesso Kersten – che certo non può essere accusato di piaggeria nei confronti della politica Guglielmina – coltiva l'idea di un'arte elitaria, oltre che usare in senso sprezzante, ma sicuramente non bellicistico, il termine «Effemination» in tutte le sue varianti negative.[141] Il fatto è che tutti questi segnali, più che essere riflesso o omaggio all'imperialismo, concorrono a determinare quell'opposizione tra «Kultur» e «Zivilisation» successivamente teorizzata da Thomas Mann nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Un'opposizione che – è opportuno ricordarlo – rimanda ad alcuni presupposti teorici del secondo Romanticismo, basti pensare a E. M. Arndt. Secondo questo autore infatti i Tedeschi costituiscono un popolo essenzialmente "sano" proprio perché il loro carattere affonda le radici nell'elemento della naturalezza, mentre i Francesi con la loro "finezza" hanno corrotto la natura umana, fino a sviluppare quel compendio di astratto meccanicismo che è per Arndt la cultura illuministica. Paradigmatico della contrapposizione tra Francia e Germania è il passo del suo *Kurzer Katechismus für teutsche Soldaten* del 1814, in cui l'«antica fedeltà tedesca» è chiamata a vendicarsi dei «cani latini», dandoli in pasto «ad aquile, lupi e cornacchie».

6. Torniamo al primo Novecento. A ridosso della civilizzata società industriale tedesca in continua trasformazione la cultura si costruisce dunque un altro mondo, quello memore dei valori eterni, univoci, immutabili nel tempo e nello spazio. È il mondo del «Volk». Un breve testo lirico di Franz Richard Behrens comunica al meglio questa richiesta dell'io di identificarsi in un ente collettivo che trascenda la storia contingente, consentendo all'individuo di riconnettersi organicamente col cosmo:

> Volk
> Mein Volk
> Tausendjahrtief
> Tausendsterneweit
> Bleibe Du
> Bleibe Volk[142]

Non è un caso che questi versi facciano parte di una raccolta intitolata *Du holdes Bauernkind. Lieder für mein Dorf* (1913). È infatti la comunità agreste – e in senso più lato la natura – il luogo in cui l'io cerca di ricostruire una soggettività collettiva che sente devastata. Il recente riemergere di questo atteggiamento – non solo in Italia e in Germania – mi spinge ad approfondirne l'analisi.

Come nella cultura romantica riaffiora nel primo Novecento un nesso tra interiorità individuale e paesaggio, tra forze istintuali e autenticità delle emozioni. Nel tentativo di sottrarsi al ritmo febbrile della ratio moderna, deluso dalla volgarità del vivere urbano, l'io si disloca nella natura, la quale, certo, nulla sa del brusio politico e sociale, alla ricerca delle proprie intime radici. Una situazione interiore che costituisce lo scenario di collegamento per manifestazioni diverse e tuttavia affini, come la filosofia naturistica che sottende il movimento del *Wandervogel*, il revival di

[140] H. HESSE, *op.cit*., p. 245.
[141] H. KERSTEN, *Über die Effemination in der jüngst-deutschen Literatur*, in *Impertinenter Expressionismus*, Texte von Hugo Kersten, a cura di M. STARK, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1980, pp. 31-34. Il senso del termine in questione emerge chiaramente dalla seguente definizione: «L'arte è una puttana», p. 31.
[142] Cit. da G. RÜHM, *Die Kriegsgedichte von Franz Richard Behrens*, in *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918*, a cura di J. DREWS, München, Edition Text+Kritik, 1981, p. 96. «Popolo / mio popolo / mille anni fondo / mille astri remoto / resta tu / resta popolo».

un certo misticismo francescano, la predominanza del mondo animale nell'avanguardia pittorica e, infine, la mitizzazione della guerra sentita come ritorno ad un mondo ferino e primordiale. Sul primo aspetto non mancano studi significativi. Soprattutto Mosse ha dimostrato a livello sociologico le relazioni tra l'ideologia «völkisch» tardo-ottocentesca, i movimenti giovanili del primo Novecento e l'emergere, anche a livello di «Trivialliteratur», di un nuovo tipo di eroe giustiziere, ariano e rurale, che sembrerebbe preludere ad una tipologia nazista.
Per quel che riguarda il secondo aspetto, che resta da approfondire, mi limito qui a osservare come, soprattutto nel caso di Hugo Ball, sia evidente l'importanza di una serie di letture mistiche – da Jacopone da Todi a S. Francesco – nella ricerca di quella «küssende Verbrüderung von Mensch, Tier und Pflanze»,[143] che di nuovo si ricollega, nella *Kritik der deutschen Intelligenz*, ad un'esecrazione dell'istituto dello stato, come responsabile della distruzione del «deutscher Gedanken».
Questa divaricazione tra un concetto di «Volk» come sinonimo di naturalezza e di calda innocenza animale, e di «Staat» come luogo di una gelida anti-natura ci rimanda ancora a Nietzsche: è Zarathustra, infatti, che nel passo già citato definisce icasticamente lo stato ex-negativo, come «gelido mostro». Un organismo simulato dunque, – «false sono anche le sue viscere» – che della natura e del «Volk» non può che essere la negazione assoluta.

7. Con queste premesse culturali è chiaro che la natura, il bosco, gli animali non veicolano solo, come i cavalli di Franz Marc, un'idea di esistenza edenica. George Mosse ha sottolineato come nella letteratura d'ispirazione patriottica l'immagine dell'albero sia stata spesso usata per simboleggiare la forza del *Volk*, radicato nel suolo delle origini e anelante, con la chioma protesa verso l'alto, ad un ordine cosmico.[144]
Siamo qui ad un nesso cruciale. Perché se la francescana formulazione di Hugo Ball, amico intimo di Franz Marc, potrebbe essere assunta come poetica di gran parte della produzione artistica di quegli anni – si pensi al primitivismo, al ruolo degli animali nel *Blauer Reiter*, e alle tematiche parallele anche in campo musicale[145] – la rappresentazione della natura di questi anni non comporta soltanto visioni di mitezza agreste ma anche pulsioni più complesse, articolate secondo una gamma di metafore che rifluiscono in direzioni polivalenti. Il mondo pagano della naturalezza, caricato successivamente di un'istintualità ferina, sarà infatti ricorrente nella rappresentazione della Grande Guerra.

Leggiamo un testo che conferma a livello letterario l'osservazione di Mosse. Nel racconto *Der 5. Oktober* Georg Heym rievoca la figura di un rivoluzionario francese, Mallard, che arringa la folla. Il sistema di metafore utilizzate da Heym per descrivere l'avanzare di questa figura sulla scena della Storia, ma soprattutto l'identificazione finale di Mallard con un albero fiammeggiante, rimandano a una forza indomabile e primigenia che ha sede nella natura.[146] Si tratta di una natura imprevedibile, violenta e segreta, che Heym – come Kersten, come Jahnn – mitizza in senso anti-borghese, utilizzando una catena metaforica centrata sulla simbologia del sangue. La frequenza di questa metafora, spesso associata col fuoco e sostenuta da verbi fortemente dinamizzanti come «glühen», «glüten», «brennen», segnala nella letteratura espressionista la volontà di scardinare una società sentita come corrotta e sclerotizzata da parte di una gioventù turgida di energie vitali.
«Verstehen wird niemand das Geheimnis vom Blut an uns», annota lapidario Hans Henny Jahnn.[147]
In Kersten la metafora del sangue pulsa nel profilo eversivo di un artista che vanta gli istinti più

[143] H. BALL, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, op. cit., p. 99; «alla ricerca di quel bacio che affratella l'essere umano con le piante e gli animali».
[144] G.L. MOSSE, *The Crisis of German Ideology*, New York, Grosset & Dunlap, 1964.
[145] Si veda in questo senso la *Cantata profana*, di Bela Bartok, dove le voci "pure" sono affidate agli umani tramutati in animali.
[146] G. HEYM, *op.cit*., p. 99.
[147] H.H. JAHNN, *op.cit*., p. 527.

elementari – l'odio, la fame, il sesso – istinti contrapposti al sazio conformismo borghese e alla piatta razionalità del «Literatengehirn», fino a ventilare, sulle orme di Lombroso, la contiguità tra arte e criminalità.[148] Sono anni, questi, in cui gli intellettuali – minacciati dal sistema di mercato, accentuano il carattere eccezionale del loro lavoro, esaltando l'aspetto sanguigno e creativo, mistico e individuale dei prodotti del pensiero. «Wo kommst du her, wo kommst du her, rauschender Blutbach in mir?» urla verso il cielo Ludwig Meidner, nei suoi febbricitanti *Alarmrufe eines Malers*.

8. Se in questi testi la metafora plasmatica ha una funzione essenzialmente dissacrante, già ora si annuncia un'organizzazione spirituale del mondo che tende al «Elementarereignis» (Kersten) e che, attraverso la simbologia del sangue, collega la natura con il carattere avventuroso e selvaggio, sensuale ed eroico. La natura come scenario di fondo dell'esperienza bellica è ovviamente un dato ricorrente nella poesia della Grande Guerra. Come ha notato Lotahr Jordan, in autori come Wilhelm Klemm o Alfred Lichtenstein il bosco e la radura fungono da cornice primaria nella rappresentazione dello scontro col nemico.[149] Ma a mio parere nella letteratura di guerra in lingua tedesca la natura non ha solo una funzione descrittiva, dovuta all'oggettiva situazione della guerra di trincea, bensì esistenziale. Essa è infatti sorgente d'immagini che implicano un'appartenenza profonda dell'io alla collettività, come emerge in maniera vistosa nei materiali autobiografici del 1914.
Una pagina di Musil dai diari di guerra ci aiuta a mettere a fuoco quest'aspetto. Lo scrittore è sul fronte orientale, in una zona montagnosa. Il passo inizia con l'immagine di un «Märchenwald», una foresta di larici secolari. Poche righe di commossa descrizione cromatica, dalla quale sgorga la constatazione: «In dieser geheimnisvollen Natur, als hinge es damit zusammen, unser Zusammengehören». Segue una catena analogica che mette in relazione mistica la natura e l'eros, la fedeltà e l'eroismo bellico:

> Die Scharlachblume: wundervolles Wissen, daß diese Stelle einer Frau nur da ist, dich mit ihr zu vereinen. [...] Fange überhaupt an, mystisch zu werden. Diese persönliche Vorsicht, die in diesem Krieg bisher meine Schicksale gelenkt hat, berührt mich schon lange. Wie herrlich nun: Wiedervereinigung. Neugewonnene Jugend. [...] Keine Frage, wo die größere Glückskraft liegt. Die Stete. Der Mut in der Schlacht. Man kann überhaupt nur lieben, wenn man religiös ist.[150]

Colpisce l'analogia di pulsioni emotive con Blaise Cendrars, il poeta presentato da Riccardo Benedettini. Come Musil anche l'autore di *J'ai tué*, arruolato nella Legione Straniera, evoca – dal fronte contrapposto – suoni ritmici e stati d'animo che fondono il furore della battaglia con immagini di un corpo di donna: «Chimères d'acier et mastodontes en rut. […] On perçoit un rythme ternaire particulier, une cadence propre […] Musique des sphères. Respiration du monde. Je vois nettement un plein corsage de femme qu'une émotion agite doucement. Cela monte et descend. C'est rond. Puissant».[151]

Torniamo sul fronte orientale. In Musil la natura, in particolare la foresta, diventa il luogo di un'esperienza esistenziale e – per converso – la guerra si associa nell'immaginario dello scrittore

[148] Cesare Lombroso è citato dallo stesso Kersten, *op.cit*., p. 64. L'influsso di Lombroso sulla cultura tedesca resta da approfondire. In questa sede mi limito a segnalare che le edizioni in lingua tedesca delle sue opere si susseguirono numerose a partire dal 1887.
[149] L. JORDAN, *Zum Verhältnis traditioneller und innovativer Elemente in der Kriegslyrik August Stramms*, in *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918*, München, Edition "Text+Kritik", 1981, pp. 118-119.
[150] R. MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, a cura di A. FRISÉ, Hamburg, Rowohlt 1955, p. 172 (appunti del 9.6.1915). «Il fiore scarlatto: la meravigliosa consapevolezza che quel corpo di donna è lì solo perché a lei tu ti congiunga. Comincio a diventare mistico. Sublime ricomposizione. Riconquistata giovinezza. Nessun dubbio su dove risieda la felicità intensa. La tenacia. Il coraggio in battaglia. Solo chi è religioso può amare».
[151] B. CENDRARS, *L'homme foudroyé. La main coupée*, Paris, Denoël, 1960, p. 20.

austriaco ad una selva esotica e primordiale: «Beschießung: Zusammenfassung: Der Tod singt hier. Über unsern Köpfen singt es, tief, hoch. Man unterscheidet die Batterien am Klang. Dieses Singen und Fauchen hat etwas Urwaldhaftes, man fühlt Flattern von Kolibris um sich und den Ansprung großer Katzen».[152]
Certo, i diari hanno di per sé un carattere occasionale, frammentario. Può parere arbitrario voler rintracciare un disegno di fondo, un nesso organico tra una concezione della natura di derivazione romantica e un'adesione incondizionata – come fu quella di Musil – alla causa bellica. Lettere e diari sono tuttavia importanti perché rivelano stati d'animo, contiguità di sentimenti, emozioni che sfuggono ad un occhio scientista. Ed è proprio attraverso questi materiali che – mettendo in evidenza le tracce dell'esperienza – si può tentare di ricostruire i complessi percorsi emotivi di quegli anni.

9. È ancora Musil a restituirci con pochi tratti incisivi il valore d'iniziazione che assume in guerra il contatto con il pericolo – lo scrittore è sfiorato dallo scoppio di una granata – e il senso di appartenenza ad una comunità che ne deriva: «Nachher sehr angenehmes Gefühl. Befriedigung, es erlebt zu haben. Beinahe Stolz; aufgenommen in eine Gemeinschaft, Taufe».[153] Ma accanto al concetto del singolo che viene accolto – attraverso il battesimo del fuoco – nel gruppo, il diario rivela un altro aspetto concomitante. Anche in Musil la «Gemeinschaft» è antitetica, come per tanti intellettuali tedeschi, alla «Zivilisation»: e infatti, nel canovaccio di un romanzo che compare nelle annotazioni immediatamente precedenti, il personaggio negativo viene definito appunto «ramponierter Zivilisationsmensch».[154]
Musil, come Th. Mann o George, rivela dunque implicitamente l'istintivo bisogno di riconoscersi in una «Gemeinschaft» alternativa a quella statale nella quale ritrovare la propria identità. Un motivo che Michael Stark denuncia lukacianamente come lo squallido risultato di un carattere tipicamente tedesco – il qualunquismo politico appunto – ma che d'altra parte è reperibile in gran parte dell'intellighentia europea a ridosso del conflitto.[155] Né si può dimenticare che in area pacifista il senso di solitudine derivato dall'isolamento rispetto alla stragrande maggioranza degli interventisti fu talora psichicamente insopportabile, come rileva lo stesso Stark a proposito del suicidio di Hugo Kersten. Anche Friedrich Glauser dal canto suo, malgrado tutto il suo beffardo antimilitarismo, ricorda nelle sue memorie di essersi arruolato nel 1921 nella legione straniera con la seguente motivazione: «Mi vergognavo davanti a tutti coloro che avevano fatto la guerra».[156] Ma nulla forse rende meglio la complessità del rapporto tra il singolo e la comunità di questa trepida e oscillante affermazione di Kafka: «Es ist notwendig, sich zu opfern, es ist notwendiger sich zu schonen und es ist noch notwendiger sich aufzuopfern».[157]
Il radicamento dell'individuo nel Volk attraverso la guerra – quel sentimento che George con pregnante neologismo definirà «Eingefühl» – emerge icasticamente dagli epistolari di Thomas Mann, l'intellettuale che di quella divaricazione tra «Kultur» e «Zivilisation» fu, com'è noto, il grande teorico. Ma poiché su questo autore molto è già stato scritto, mi limito in questa sede a rammentare quella lettera del 1914 in cui lo scrittore definisce il conflitto come «ein feierlicher

[152] R. MUSIL, *op.cit*., p. 183: «Sparatoria. Qui canta la morte. Canta sulle nostre teste – alta, profonda. Le batterie si distinguono dal suono. Questo canto, questo ansito ricorda una foresta primigenia, intorno si sente il volo del colibrì, e il balzo di grossi felini».
[153] R. MUSIL, *op.cit*., p. 179. «Una sensazione di benessere. La soddisfazione di aver vissuto un rischio. Quasi orgoglio. Accolto in una comunità. Battesimo».
[154] Ivi, p. 179.
[155] Nel commento al saggio di Kersten, *op.cit*., p. 145.
[156] F. GLAUSER, *Dada, Ascona und andere Erinnerungen*, Zürich, Verlag Die Arche, 1976, p. 99.
[157] F. KAFKA, *Gesammelte Werke. Briefe an Ottla und die Familie*, a cura di H. BINDER e K. WAGENBACH, Frankfurt am Main, Fischer, 1974, p. 462. «È necessario sacrificarsi, è più necessario risparmiarsi ed è ancora più necessario sacrificare tutto se stessi!».

Volkskrieg», destinato a purificare lo spirito tedesco.[158]
La costellazione «Gemeinschaft-Volk-Krieg» implica necessariamente l'idea del sacrificio del singolo a favore della causa comune. Ancora un'eco romantica: la frattura tra eudemonia individuale e Bildung venne consumata – è noto – dalla cultura post-kantiana. Anche nel primo Novecento il proprio annullamento fisico viene percepito come momento estatico. E – come nel 1813 – la guerra diventa una forza catartica che, rivelando la nullità del particolare, spinge il singolo ad agire nel solo interesse del tutto. Emergono infatti i contorni di un rituale gioioso, da cui scaturisce l'esperienza di una felicità esistenziale. È qui che si innesta il mito del «Kriegsfreiwilliger», del volontario disposto ad affrontare il pericolo e la morte in vista di una redenzione suprema. Si tratta, come nota Piero del Giudice, di un'intera generazione votata "all'esergo patria-nazione": giovani che incuranti dello strazio si lanciano nel conflitto, corpi pronti a morire nel fango.[159]
La sequenza è descritta da Ernst Barlach con l'evidenza figurativa propria dello scultore. L'artista – che verrà successivamente criticato dai nazisti proprio per la sua produzione antimilitarista – è nel 1914 un fervente sostenitore della guerra, sentita come «eine Erlösung von den ewigen Ich- Sorgen des Individuums, also eine Weitung und Erhöhung des Volkes».[160] Di qui le scene corali dei diari, il tripudio delle prime settimane del conflitto, tra lo scampanio e le strade imbandierate di Güstrow. «Man denkt dabei: Opfern ist eine Lust, die größte sogar. Ich weiß es längst, es ist Vergöttung, Aufgehen im Ganzen, Erlösung. Und die Deutschen können es heute tun mit der inbrünstigen Seligkeit der Freiwilligkeit, die durch inneren Willen und Beschluß zur Notwendigkeit wird».[161]

Il percorso psicologico che conduce alla ricerca del pericolo e allo spirito di sacrificio è costante: noia (Georg Heym), senso di ripetizione, fastidio persino per quella contrapposizione tra istinto e ragione che sembra ormai, nella coscienza dei più, chiacchiera da salotto. La guerra diventa la grande occasione per «indossare un nuovo Adamo» (Alfred Walter Heymel), lasciandosi alle spalle i segni della società civile, «la posta, i giornali, le quotazioni di borsa» e, anche, quel "benessere" ormai associato a depravazione del più autentico spirito teutonico. Lo scontro militare diventa insomma un'occasione per ritrovare una schietta interiorità tedesca, come recita il titolo di un saggio del 1914 di Rudolf Borchardt, *Der Krieg und die deutsche Selbsteinkehr*.[162]
La rappresentazione dell'estremo sacrificio confluisce inevitabilmente nella simbologia religiosa, sia cristiana che pagana. Per quel che riguarda il secondo genere, è di questi anni il recupero della mitologia germanica a cui attingerà poi il nazismo. Tuttavia, anche se Paul Ernst nel 1914 auspicava «eine neue Offenbarung» e l'avvento di un «deutscher Gott» destinato a spazzar via il vecchio mondo cristiano,[163] è pur vero che la morte del soldato sul campo è spesso descritta utilizzando l'iconografia cristiana. Un espediente, questo, che consentiva un meccanismo di rimozione dello strazio familiare, connesso con l'impossibilità di rintracciare la salma di migliaia di morti dispersi nei campi di battaglia. Walter Flex ad esempio, uno degli autori più letti durante la guerra, raffigura i caduti come martiri dal capo incoronato di spine, vicari di Cristo che consentono una comunione tra i vivi e i morti.[164] Aleggia insomma, grazie alla metafora della resurrezione,

[158] Th. MANN, *Die Briefe Thomas Manns: Regesten und Register*, a cura di H. BÜRGIN e H.O. MAYER, Fischer, Frankfurt am Main, Fischer, 1976, vol. 1, p. 185.
[159] *L'Europa in Guerra. Tracce del secolo breve*, a cura di P. DEL GIUDICE, Trieste, Edizioni "E", 2014, p. 388.
[160] E. BARLACH, *Güstrower Tagebuch: 1914-1917*, München, Piper, 1981, pp. 13, 137.
[161] «Si rifletta: il sacrificio è desiderio, il più intenso persino. Lo so da tempo – è diventar divini, disciogliersi nel tutto, redenzione. E i tedeschi possono oggi compierlo con la fervente beatitudine del volontarismo, che diventa necessità grazie a una decisa volontà interiore».
[162] In *Rudolf Borchardt, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder: eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar 1978*, a cura di R. TGAHRT, Stuttgart, Klett / München, Kösel / Marbach, Deutsche Schillergesellhaft («Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums», 29), 1978.
[163] P. ERNST, *Der deutsche Gott*, in E. VOLKMANN, *op.cit.*, p. 154.
[164] W. FLEX, *Nachtgedanken. Ein Feldpostbrief. Vom großen Abendmahl* (*14. November 1914*), in E. VOLKMANN, *op.cit.*, p. 133.

l'implicito annullamento del lutto, opportunamente sostenuto a livello teologico.[165]
Anche nella simbologia utilizzata nei monumenti funebri ai caduti la rimozione del distacco fisico avviene mettendo fichtianamente in relazione diretta la vita e la morte. La lapide non indica i nomi dei soldati scomparsi perché la memoria non va al singolo: attraverso l'estremo sacrificio l'individuo diventa un anello della storia patria. È un dato, questo, che a livello letterario tende ad istituire una circolarità generazionale tra padri e figli. La stessa definizione della morte come «Vater Tod» rimanda ancora ad una «Gemeinschaft», in cui gli affetti più intimi si dilatano in una anonima dimensione collettiva.[166]

Proprio sull'insieme di questi motivi poggia l'organizzazione simbolica del *Gesang* che Rainer Maria Rilke scrisse nell'agosto del 1914. Si tratta di un canto in versi sciolti al «Kriegsgott», un dio giovane e ardente che miete «che miete la forza dalle radici del popolo», schiudendo così la dimensione del futuro. Il popolo viene qui rappresentato come un organismo che sovrintende anche ai sentimenti più intimi, come un ente che determina e riassorbe il destino individuale:

> Bräute gehen erwählter: als hätte nicht einer
> sich zu ihnen entschlossen, sondern das ganze
> Volk sie zu fühlen bestimmt[167]

10. Torniamo al tema della natura: è lecito supporre che il topos del bosco o della foresta – *Hain* o *Wald* – abbia nell'immaginario tedesco di questi anni una posizione privilegiata? Svariati elementi concomitanti, in parte derivati dal passato, sembrano suffragare questa ipotesi. Ci limitiamo qui a ricordarne alcuni.
Nel riaffiorare della temperie romantica, accanto a quella negazione dello stato a favore di un «Volk» organico di cui si è già parlato, emerge anche quel recupero di una *unio mystica* tra individuo e natura che – come osserva Sautermeister – diventa un tratto centrale del Wandervogel e in generale della cultura dei giovani «Kriegsfreiwilliger».[168] Parallelamente sul versante filosofico – e in particolare sul piano della discussione teorica sui concetti di pace e guerra – si verifica un rinnovato interesse per le posizioni romantiche avverse al pacifismo illuminista, fondato com'è noto sulla coincidenza della condizione naturale con lo stato di pace. La guerra viene ora sentita, sulla stregua delle argomentazioni ottocentesche, come necessaria, in quanto rifletterebbe il carattere antagonistico delle leggi di natura. Non a caso nel primo Novecento si registra un rinnovato fervore editoriale non solo per Fichte, ma anche per Hobbes, il filosofo che – come si sa – teorizzò il conflitto come condizione naturale dell'uomo e fonte vitale per lo sviluppo dell'umano progresso. Si diffonde insomma a vari livelli una sorta di cultura della ferinità che tende a privilegiare l'impulso emotivo, anche cruento, assimilandolo ad uno stato di natura primigenia. Nei diari di Barlach la mitizzazione del conflitto coinvolge la natura fino a identificare nel «Kriegsfreiwilliger» una forza vulcanica che libera dai recessi le forze più dirompenti, «ein Lavasturz in Rauch und Feuer, eine Befreiung von kosmischen Gewalten». L'io sociale e la terra si compenetrano nelle sistole e diastole del conflitto: «Das Land atmet einen Orkan in sich ein, es braucht einen ungeheueren Vorrat, bis es genug hat um das hämmernde Herz zu sättigen. Denn daß das Herz,

---

[165] K. HAMMER, *Deutsche Kriegstheologie: 1870-1918*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974, p. 169. Cit. da U. LINSE, *'Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!' Zur Resymbolisierung des Soldatentodes*, in J. DREWS, *op.cit.*, p. 273.
[166] Si veda, a titolo esemplificativo, la poesia di Ina Seidel, *Gedämpfter Trommelklang* (1914), in E. VOLKMANN, *op.cit*., p. 135. La poetessa ricostruisce l'anello familiare paragonando la terra sotto cui è sepolto il soldato al grembo materno. La morte viene dunque rappresentata come un ritorno alle origini.
[167] R.M. RILKE, *Sämtliche Werke*, a cura di E. ZINN, Frankfurt am Main, Insel, 1970, vol. 1, p. 99. «Più fiere avanzano le spose: indotte al sentimento / non da uno solo ma / da un intero popolo».
[168] G. SAUTERMEISTER, *Vom "Werther" zum "Wanderer" zwischen beiden Welten. Über die metaphysische Obdachlosigkeit bürgerlicher Jugend*, in *Mit uns zieht die neue Zeit. Der Mythos Jugend*, a cura di Th. KOEBNER, R.P. JANZ e F. TROMMLER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, pp. 438-478.

unser Herz, hämmert und unbändig stürmen wird, das ist gewiß. Wir sind voll, wir bersten von dem großen Glück, daß es um Alles geht und nicht wie sonst um halbes Nichts».[169]
In questo contesto la rappresentazione poetica della natura riprende le valenze della «Wanderpoesie» di Eichendorff – sedimentate nel patrimonio liederistico tedesco – accentuandone tuttavia gli aspetti esaltanti e minacciosi. In particolare il «Wald» diventa lo spazio simbolico che sprigiona i segnali di un'esistenza ferina ed enigmatica, sul cui limitare il soldato, nel buio, si pone in ascolto.
Altrove l'immagine della foresta media la fusione dell'elemento primordiale e tellurico nella dimensione metafisica. Il «Wald» si articola allora in una metafora portante, estensibile da un polo all'altro dell'*unio mystica*. In Frank Fischer ad esempio, la definizione di «erregter Zauberwald» viene utilizzata per descrivere una struttura architettonica sacra nel cui alone di luce "rossosangue" un estatico io collettivo si disperde ammutolendo.[170] Per una guerra invocata e vissuta come espressione di «Kultur», e dunque di naturalezza istintuale, la foresta – e non già uno scenario agreste lavorato dall'uomo – è quindi un segno pertinente, atto ad evocare un luogo arcano, in cui si esperisce l'esperienza esistenziale del guerriero.
Un ulteriore avallo all'ipotesi della foresta come luogo privilegiato dell'interiorità guerriera ce la offrono due testi per alcuni versi divergenti.
Il primo è *Der Krieg* di Stefan George.[171] Qui il «Volk» in guerra è rappresentato attraverso la similitudine iniziale «wie das getier der wälder», come la fauna delle foreste sospinta dall'incendio o dal terremoto. Il «Wald» indica qui il grado istintuale del processo in corso, il luogo di provenienza di un collettivo ferino. Nel secondo testo, invece, *Der Himmel drohnt von Tod* di Hans Carossa, il «freier Wald» è il luogo originario che il poeta conserva integro per la rigenerazione dei "fratelli" al fronte. Viene qui istituita la corrispondenza – elaborata da Th. Mann ma già reperibile in Novalis – tra arte e guerra, tra le «dure, bronzee, possenti imprese» del popolo in lotta e la "quieta opera" del poeta, che si assume il compito di custodire «la fonda appartenenza comune dell'uomo», quella foresta appunto in cui zampilla «dalla roccia primigenia una fresca sorgente». Anche in Carossa la natura diventa dunque il luogo della ricongiunzione delle forze primordiali che si fondono in un vincolo, nella memoria dei padri – e nel segno del sangue e della zolla:

> Viel Blut, viel Blut muß in die Erde sickern;
> nie wird sie sonst den Menschen heimatlich.[172]

11. Del mito della guerra come momento di riappropriazione della natura e della terra – come *nostos* dei diseredati, con tutte quelle implicazioni ideologiche che anche il fascismo seppe poi utilizzare – ritroviamo una traccia esemplare in *Heimat* del socialdemocratico Alfons Petzold. Qui si canta il passaggio da una solitudine esistenziale, dovuta all'esclusione del proletario metropolitano dal mondo agreste – «Hab' keinen Acker, und mein Feld / ist einer Kammer Dielenholz» – all'identificazione totale dell'individuo col patrio suolo attraverso la guerra:

> Da kam des Krieges rote Flut –
> ich hörte, wie die Erde schrie:
> "Du bist mein Fleisch, du bist mein Blut! [...]"[173]

---

[169] E. BARLACH, *op.cit.*, p. 23 (22 agosto 1914). «La terra inspira l'uragano, è necessaria un'enorme scorta per placare il cuore che martella. Perchè il cuore – il nostro cuore martella e tempesterà sfrenato, questo è certo. Noi siamo turgidi, scoppiamo di felicità perché si tratta del Tutto e non come al solito di un mezzo Nulla».
[170] F. FISCHER, *Sehenlernen*, «Wandervogel» VIII, 5, ottobre 1913, p. 143.
[171] S. GEORGE, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987, vol. 1, p. 29.
[172] H. CAROSSA, *Der Himmel drohnt von Tod* (1915), in *Gedichte*, Leipzig, Insel, 1932, p. 59. «Molto sangue deve scorrere nella terra / mai sennò sarà patria all'uomo».
[173] A. PETZOLD, in E. VOLKMANN, *op.cit*., p. 182. «Poi giunse il rosso flutto – / sentii come gridava la terra / "tu sei la mia carne, tu sei il mio sangue!».

La natura diventa la voce del sangue, la guerra reinserisce l'individuo sradicato dalla «Zivilisation» in un destino collettivo.
I rapporti simbolici tra guerra e natura, tra natura e morte vengono da lontano. La falce – lo strumento della mietitura – coincide nell'iconografia medievale con la morte. È a questa immagine ambivalente che si richiama Gerhardt Hauptmann in *O mein Vaterland*, una ballata in cui l'esperienza del sangue s'innesta in uno scenario agreste con una violenza ancor oggi sconcertante. La patria chiede al fanciullo di prendere egli stesso la falce in mano e di mietere l'erba stillante di sangue tra covoni di cadaveri, fino a quell'"alba di sangue" in cui sorgeranno nuove messi. E il fanciullo risponde:

> O mein Vaterland, heiliges Heimatland,
> Was du sagst, ich will es gerne tun.
> Mähen will ich, mähen und nicht ruhn![174]

La volontà di falciare il nemico, conclude Hauptmann, è la volontà di tutti i tedeschi.
Siamo nell'agosto del 1914. L'esperienza dello sterminio di massa spazza rapidamente quello che Franz Marc definirà un «ridicolo tono plebeo». Già alla fine di agosto, dopo il massacro di Metz, Barlach annota nel suo diario: «Metz ist ein furchtbares Wort, es klingt wie kaltes Abschlachten und Vermessern. Es hängt ekelhafter Blutgeruch daran».[175] Con l'inverno russo l'arcano «Wald» di Walter Flex si tramuta in un «duomo funebre» grondante di corone funebri appassite.[176] E nel dicembre del 1914, Franz Marc, che pure era partito volontario, scrive dal fronte: «Was wir wollen? Wir wollen, dass das entsetzliche Blutopfer des europäischen Bruderkrieges nicht umsonst gebracht ist. Wir wollen den Rückschlag in das Nichtwollen, Nichtmehrwollen auffangen, den Kriegsball noch einmal vorwärtsschleudern und ihn in das Gebiet des Geisteskampfes hinüberspielen».[177]
Sono parole che, come quelle citate all'inizio, indicano una cesura. Nell'opposizione «Geist»/ «Natur» elaborata da Th. Mann, il pittore del *Blauer Reiter* sceglie con forza la strada dello spirito.

Concludo con la voce di Rilke che in una lettera del 1915, con riferimento al «Kriegsgott», scrive:

> Nur die ersten drei, vier Tage im August 1914 meinte ich einen monströsen Gott aufstehen zu sehen; gleich darauf wars nur das Monstrum, aber es hatte Köpfe, es hatte Tatzen, es hatte einen alles verschlingenden Leib – drei Monate später sah ich das Gespenst – und jetzt, seit wie lange schon, ist's nur die böse Ausdünstung aus dem Menschensumpf.[178]

Immagini di grande crudezza ma che non si può evitare di ripercorrere se si vuole ricostruire le tensioni, gli antagonismi, gli scontri di civiltà che si sono susseguiti durante il Novecento. Immagini e parole che forse c'insegnano anche qualcosa sul presente.

---

[174] G. HAUPTMANN, *O mein Vaterland*, in *Sämtliche Werke*, a cura di H.H. HASS, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, vol. 4, p. 99. «Oh Patria, sacra terra mia, / farò di cuore quello che mi dici. / Falciare io voglio, falciare senza sosta».
[175] E. BARLACH, *op. cit*., p. 34. «Metz – un nome spaventoso, risuona come un gelido, oculato mattatoio. Con un alone di nauseante odore di sangue».
[176] W. FLEX, *op. cit*, p. 107: «Der Wald ist wie ein Sterbedom, / Der von verwelkten Kränzen träuft, / [...]».
[177] F. MARC, *Briefe aus dem Feld*, a cura di K. LANKHEIT, Piper, München 1982, p. 147. «Cosa vogliamo? Noi vogliamo che il tremendo sacrificio di sangue di questa fratricida guerra *europea* non sia consumato invano. Vogliamo arretrare nel *non volere*, nel non più volere, per poter rilanciare la palla della guerra ancora una volta in avanti per giocare oltre – nel territorio del conflitto spirituale».
[178] J.W. STORCK, *'Zeitgenosse dieser Weltschande': Briefe Rilkes an Marianne Milford geb. von Friedlaender-Fuld aus dem Kriegsjahr 1915*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 26, 1982, p. 49. «Solo nei primi tre, quattro giorni dell'agosto 1914 ho creduto di vedere l'avvento di un dio portentoso; subito dopo era solo un mostro ma aveva teste, aveva zampe, aveva un corpo divorante – tre mesi più tardi ne vidi il fantasma – e ora, da tempo ormai, è rimasto solo la tremenda esalazione di una palude umana».

IL DIES IRAE DI BRITTEN
di Alberto Rizzuti

1. Fra le opere che Britten prese a modello, ideando nel 1961 il *War Requiem*, si distingue la *Messa da Requiem* composta nel 1874 da Verdi. Destinata alla celebrazione del primo anniversario della morte di Manzoni, essa deve al proprio impianto monumentale il valore di riferimento per un artista incaricato di solennizzare la consacrazione di una cattedrale, quella di Coventry, edificata dopo la guerra a poca distanza da quella quattrocentesca sbriciolata dalle bombe della *Luftwaffe*. Nondimeno, la monumentalità non è l'unico motivo d'attrazione da parte di Britten per il capolavoro sacro di Verdi;[179] sono anche e soprattutto le ombre, le mezze tinte, i passaggi cameristici sapientemente distribuiti lungo la partitura della *Messa da Requiem* a sollecitare l'immaginazione dell'autore del *War Requiem*. Nelle pieghe nascoste e nelle anse improvvise che costellano l'intonazione di un testo cristallizzato da secoli Britten individua gli spazi in cui calare, a mo' di tropi, i versi di Wilfred Owen;[180] i quali, concepiti durante la Grande Guerra, devono all'universalità del loro contenuto la spendibilità in un lavoro collegato nei fatti al secondo conflitto mondiale ma rivolto, negli auspici degli artisti, alla storia dell'umanità.
Fissata sulla base delle deliberazioni del Concilio di Trento, la struttura del testo della messa funebre destinato alla musica differisce in maniera notevole da quella del testo della messa ordinaria.

MESSA ORDINARIA		**MESSA FUNEBRE**	
Proprio	**Ordinario**	**Proprio**	**Ordinario**
Introito		Introito	
	Kyrie		Kyrie
	Gloria		
Graduale		Graduale	
Alleluia o Tratto		Tratto	
	Credo	Sequenza	
Offertorio		Offertorio	

[179] Sotto questo aspetto la storia della musica offriva a Britten due lavori attraenti, uno precedente la *Messa da Requiem* di Verdi e uno – culturalmente più vicino al *War Requiem* – successivo: la *Grande Messe de morts* di Hector Berlioz (1837) e il *World Requiem* di John Foulds (1923).
[180] I versi di Owen distribuiti da Britten lungo il testo della messa funebre sono in alcuni casi poesie intere, e in altri semplici frammenti. Essi sono in gran parte reperibili in traduzione italiana con testo originale a fronte in W. OWEN, *Poesie di guerra*, a cura di S. RUFINI, Torino, Einaudi, 1985.

	Sanctus		Sanctus
	Agnus Dei		Agnus Dei
Comunione		Comunione	

L'espunzione di "Gloria" e "Credo" priva infatti il testo della messa funebre delle due parti più ampie e articolate dell'ordinario; a tale esclusione, dovuta alle finalità specifiche della *Missa pro defunctis*, corrisponde l'inclusione di un testo nuovo, regolare e molto esteso. Articolato in diciannove strofe di tre versi ciascuna, il testo del *Dies irae* – una sequenza medievale attribuita a Tommaso da Celano – si distingue per l'accavallarsi di immagini rutilanti. Ai compositori di messe funebri esso pone il problema della suddivisione interna, essendo impensabile - nel quadro di un lavoro basato per il resto su testi di lunghezza medio-breve[181] – un'intonazione di tipo rettilineo. A questo problema, come a quelli analogamente posti nella messa ordinaria dal "Gloria" e dal "Credo", sono state date nel tempo risposte diverse. La segmentazione ha raggiunto minimi e massimi determinati ogni volta dalla combinazione di istanze liturgiche, verbali e musicali. Una ricognizione diacronico-sistematica su tali scelte travalicherebbe i confini di uno studio che, come il presente, limita le proprie ambizioni a un'analisi delle strategie retoriche messe in atto da Britten, con un occhio al modello verdiano, nell'intonazione del *Dies irae*. La tabella offre un confronto sinottico fra le fisionomie musicali assunte dalla sequenza rispettivamente nelle mani di Verdi (1875)[182] e di Britten (1962).[183]

[181] Dopo quello della *Sequenza*, che conta (19 x 3 =) 57 versi, il testo più esteso della messa funebre è quello dell'*Offertorio*, composto dai dieci versi del "Domine Jesu Christe" e dai sette del successivo "Hostias et preces". Limitata all'ufficio funebre, la *Comunione* conta solo i quattro versi del "Lux aeterna"; nondimeno sia Verdi sia Britten sia altri compositori, ad esempio Fauré, fanno seguire alla loro intonazione quella di due testi facenti parte dell'ufficio della sepoltura, il "Libera me" (9 versi) e la breve prosa "In paradisum".

[182] L'anno si riferisce al varo della versione definitiva della *Messa da Requiem*, ovvero dall'esecuzione londinese (Albert Hall, 15 maggio 1875) per cui Verdi compose una versione alternativa, per Mezzosoprano e coro, del "Liber scriptus", pezzo inizialmente composto nei termini di una fuga a quattro parti. Sull'argomento si veda l'introduzione storica all'edizione critica della partitura, curata da David Rosen nel quadro dei *The Works of Giuseppe Verdi*, Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1990, e la relativa bibliografia.

[183] A parziale bilanciamento delle aggiunte dei versi di Owen e della ripresa del "Dies irae" Britten opera anche due espunzioni, quelle delle strofe XI ("Juste judex") e XIV ("Preces meae"). Nel primo caso l'estromissione non priva la sequenza di un elemento saliente, considerando che la strofa cassata – l'undicesima – amplifica il concetto esposto sinteticamente alla fine della nona ("ne me perdas illa die"). Nel secondo essa esclude un'immagine – quella del fuoco perenne da cui l'individuo può essere salvato solo per intervento divino – perfettamente in linea con la poetica del *War Requiem*; il motivo dell'espunzione sta probabilmente a cavaliere fra la consapevolezza di aver illustrato bene l'immagine altrove e l'esigenza di sfoltire un poco la sequenza in quello che si dimostra essere il segmento più lungo dell'intonazione.

Verdi, *Messa da Requiem* (1875)		**Britten, *War Requiem* (1962)**	
Pezzo	Tommaso da Celano	Tommaso da Celano / Owen	Pezzo
Coro	Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla, teste David cum Sybilla. Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus.	Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla, teste David cum Sybilla. Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus.	Coro
Coro	Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum.	Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum.	
B	Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.	Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.	
		Bugles sang, saddening the evening air, And bugles answered, sorrowful to hear. Voices of boys were by the river-side. Sleep mothered them; and left the twilight sad. The shadow of the morrow weighed on men. Voices of old despondency resigned, Bowed by the shadow of the morrow, slept.	Bar
M	Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur. Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit.	Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur. Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit, nil inultum remanebit.	S
Coro	Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla, teste David cum Sybilla.		e
SMT	Quid sum miser tunc dicturus, quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?	Quid sum miser tunc dicturus, quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?	Coro

SMT B e Coro	Rex tremendae maiestatis. qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis.	Rex tremendae maiestatis. qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis.	
		Out there, we've walked quite friendly up to Death; Sat down and eaten with him, cool and bland, – Pardoned his spilling mess-tins in our hand. We've sniffed the green thick odour of his breath, – Our eyes wept, but our courage didn't writhe. He's spat at us with bullets and he's coughed Shrapnel. We chorussed when he sang aloft; We whistled while he shaved us with his scythe. Oh, Death was never enemy of ours! We laughed at him, we leagued with him, old chum. No soldier's paid to kick against his powers. We laughed, knowing that better men would come, And greater wars; when each proud fighter brags He wars on Death – for Life; not men – for flags.	TBar
SM	Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae, ne me perdas illa die. Quaerens me sedisti lassus, redemisti crucem passus; tantus labor non sit cassus. Juste judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.	Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae, ne me perdas illa die. Quaerens me sedisti lassus, redemisti crucem passus; tantus labor non sit cassus.	Coro
T	Ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus: supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt dignae, sed tu, bonus, fac benigne, ne perenni cremer igne. Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.	Ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus: supplicanti parce, Deus. Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.	

T		Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictis. Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.	
B	Confutatis maledictis, flammis acribus addictis, voca me cum benedictis. Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.		
		Be slowly lifted up, thou long black arm, Great gun towering toward Heaven, about to curse; Reach at that arrogance which needs thy harm. And beat it down before its sins grow worse; But when thy spell be cast complete and whole, May God curse thee, and cut thee from our soul!	Bar
Coro	Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla, teste David cum Sybilla.	Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla, teste David cum Sybilla. Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus. Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus. Pie Jesu Domine, dona eis requiem! Amen!	Coro e S
SMT B e Coro	Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus. Pie Jesu Domine, dona eis requiem! Amen!		
		Move him gently into the sun – Gently its touch awoke him once, At home, whispering of fields unsown. Always it woke him, even in France, Until this morning and this snow. If anything might rouse him now The kind old sun will know. Think how it wakes the seeds, – Woke, once, the clays of a cold star. Are limbs, so dear-achieved, are sides,	T

		Full-nerved–still warm–too hard to stir? Was it for this the clay grew tall? – O what made fatuous sunbeams toil To break earth's sleep at all? Pie Iesu Domine, dona eis requiem. Amen.	Coro

Se l'aspetto saliente del testo intonato da Britten è l'inserimento dei 'tropi' costituiti dai versi di Owen, quello del testo intonato da Verdi è la riproposizione della strofa iniziale in due punti topici della sequenza. Nella *Messa da Requiem* le parole dei primi tre versi risuonano infatti, nell'icastica veste conferita loro da Verdi, anche a suggello del «Liber scriptus» e del «Confutatis». L'ideazione e la collocazione delle due riprese è determinata in entrambi i casi da contiguità semantiche: nel primo la strofa iniziale funge da tropo al verso conclusivo («nil inultum remanebit»); nel secondo essa svolge la medesima funzione, anticipando il contenuto del «Lacrimosa» e sottolineando l'immagine della favilla destinata a sprizzare nel giorno in cui il mondo sarà distrutto dalle fiamme e l'uomo reo risorgerà per sottoporsi al giudizio divino.[184] L'efficacia della seconda ripresa dovette apparire straordinaria a Britten, che non esita a disporla a sua volta prima del «Lacrimosa»; l'evidenza dell'imitazione non toglie nulla al valore del gesto, che nel *War Requiem* feconda il testo della sequenza anche mediante la ripresa della seconda strofa («Quantus tremor est futurus, etc.»).

2. In una lettera al suo editore francese Léon Escudier, il 10 aprile del 1874 Verdi dispone «l'enumerazione e la divisione dei pezzi» della *Messa da Requiem*. Essa risulta articolata in sette unità musicali: 1) *Requiem* e *Kyrie*; 2) *Dies irae*; 3) *Offertorio*; 4) *Sanctus*; 5) *Agnus Dei*; 6) *Lux aeterna*; 7) *Libera me*. A conclusione dell'elenco, Verdi illustra la segmentazione operata sul testo della sequenza:

> Il *Dies iræ* che non forma che un solo n.° è composto di molti brani… i seguenti
>
> *Dies iræ* / Coro
> *Tuba mirum* / ancora Coro
> *Mors stupebit* / Solo di Basso
> *Liber scriptus* / Coro: - Fuga
> *Quid sum miser* / a Tre, Sop. Con. Ten.
> *Rex tremendæ* / a Quattro *Sop. Con. Ten. Bas.* e Coro
> *Recordare Jesu pie* / a Due *Sop. Con.*
> *Ingemisco* / *Solo* Tenore
> *Confutatis* / *Solo* Basso
> *Lacrymosa* / a quattro *Sop. Con. Ten. Bas. e Coro*[185]

Pur senza segnalare le due riprese della prima strofa, evidentemente considerate fatti interni al «Liber scriptus» e al «Confutatis», l'elenco di Verdi contiene molte informazioni utili sulla fisionomia del pezzo, in particolare sull'impiego delle risorse vocali. Approfondendo l'analisi si ha modo di rilevare come le diciannove strofe della sequenza siano distribuite su dieci brani, ciascuno dei quali comprendente da un minimo di una a un massimo di quattro strofe:

[184] Strofa 1: «Dies irae, dies illa / solvet saeclum in favilla, / teste David cum Sybilla»; strofa 18: «Lacrimosa dies illa / qua resurget ex favilla / judicandus homo reus».

[185] Verdi a Escudier, 10 aprile 1874, Abbiati, 3, pp. 678-79. Trattandosi di una lettera scritta prima della prima esecuzione, il «Liber scriptus» vi è ancora descritto nei termini di un brano contrappuntistico, e non in quelli definitivi di un brano solistico per Mezzosoprano. Cfr. nota 182.

Brano	Strofe	Organico vocale
Dies irae	I-II	Coro
Tuba mirum	III	Coro
Mors stupebit	IV	B
Liber scriptus	V-VI (+ I)	M e Coro
Quid sum miser	VII	S,M,T
Rex tremendae	VIII	S,M,T,B e Coro
Recordare	IX-XI	S,M
Ingemisco	XII-XV	T
Confutatis	XVI-XVII (+ I)	B e Coro
Lacrimosa	XVIII-XIX	S,M,T,B e Coro

La tabella evidenzia come la segmentazione sia più accentuata nella prima parte della sequenza. Sulle prime otto strofe Verdi costruisce infatti sei brani su dieci, riservando le successive undici agli ultimi quattro. I due brani che comprendono il maggior numero di strofe, il «Recordare» e l'«Ingemisco», costituiscono altrettante occasioni per l'esibizione canora di tre dei quattro solisti; assegnatario delle due strofe del «Confutatis», il Basso gode di analoga opportunità subito dopo, essendo il coro – sino a quel momento muto – chiamato in causa per la sola ripresa del «Dies irae». Queste osservazioni consentono di rilevare come, eccettuati il «Mors stupebit» e il «Quid sum miser», testi opportunamente sottratti all'urto della massa vocale, Verdi affidi in larga misura al Coro la prima parte della sequenza;[186] e come siano invece le voci soliste le protagoniste della seconda parte. Al centro, a mo' di cerniera, sta il «Rex tremendae maiestatis», pagina retoricamente vigorosa la cui forza è moltiplicata dall'impiego dell'organico vocale al gran completo.

3. L'intonazione di Britten risente di scelte che investono il *War Requiem* nel suo complesso. A seconda della lingua su cui i pezzi sono basati l'architettura del lavoro prevede infatti organici diversi. Il Soprano, il coro misto, il coro di voci bianche e l'orchestra sinfonica si fanno carico del testo della messa funebre; i versi di Owen sono invece appannaggio del Tenore, del Baritono e dell'orchestra da camera. Questo fa sì che nell'organico del *War Requiem* le possibilità combinatorie siano molte di meno rispetto a quelle della *Messa* verdiana. Al netto dei due interventi del Soprano nel «Liber scriptus» e nel «Lacrimosa», il testo latino della sequenza risulta tutto intonato dal coro, mentre Tenore e Baritono intervengono – talora insieme, talaltra separatamente – per dar voce ai versi di Owen. Questa scelta si riverbera sul processo di segmentazione del «*Dies irae*», le cui strofe Britten distribuisce e glossa nel modo seguente:

Sequenza		Testi di Owen	Organico vocale
Brano	**Strofe**		
Dies irae	I-IV		Coro
		Bugles sang	Bar
Liber scriptus	V-VIII		S (V-VI, VIII) e Coro (VII)

[186] La ricognizione trascura qui l'intonazione solistica del «Liber scriptus» da parte del Mezzosoprano. A parte il fatto che per questo brano era stata inizialmente prevista una fuga a quattro voci, il bilanciamento nelle modalità d'impiego delle risorse vocali resta per Verdi il criterio fondamentale dell'intonazione della sequenza, e del testo della messa funebre nel suo complesso; la quale, nella versione del 1874, mancava per l'appunto di un pezzo solistico per il Mezzosoprano.

		Out there	T, Bar
Recordare	IX- XVII		Coro
		Be slowly lifted up	Bar
Dies irae (rip.) + Lacrimosa	(I-II) + XVIII-XIX		Coro (I-II) e S (XVIII-XIX)
		Move him gently Pie Iesu	T Coro

Britten dispone un'alternanza regolare fra testo latino e testo inglese, e di conseguenza fra brani corali e brani solistici. Le diciassette strofe intonate della sequenza sono ripartite in gruppi rispettivamente da 4, 4, 7 e 2.[187] Oltre a ripresentare il «Dies irae» prima del «Lacrimosa», Britten dispone le cesure negli stessi punti in cui Verdi dispone alcune delle proprie. La tropatura affidata all'inserimento dei versi di Owen prevede l'evocazione del canto dei cannoni («Bugles sang») dopo la strofa «Mors stupebit», il dialogo amichevole con la morte («Out there») dopo il verso che chiude la strofa «Rex tremendae maiestatis» («salva me, fons pietatis»), l'allusione al Giudizio Universale («Be slowly lifted up») prima della ripresa del «Dies irae» e l'immagine della quiete nel sole («Move him gently into the sun») dopo l'invocazione «Dona eis requiem». Le operazioni di incastro e di sutura vanno però al di là della semplice alternanza fra brani in latino e brani in inglese, ovvero fra numeri corali e numeri solistici; come Verdi, nell'intonazione della sequenza Britten persegue essenzialmente un ideale di coesione.
Nel brano d'apertura il compositore assegna al coro le prime quattro strofe della sequenza. La sintonia con lo sconvolgimento bellico si traduce in un'alterazione del ritmo di base; laddove il testo propone un totale di dodici versi di otto sillabe ciascuno regolarmente scandite su un'alternanza di accenti lunghi e brevi («Di-es i-rae, di-es il-la»), il compositore decide di conferire alla musica un ritmo asimmetrico.[188] Divise in due gruppi da quattro, le otto sillabe sono scandite secondo lo schema seguente, riferito a mo' d'esempio all'intonazione del primo verso (n = nota; p = pausa):

DI-		ES		I-	RAE,	
n	p	n	p	n	n	p

DI-		ES		IL-	LA	
n	p	n	p	n	n	p

Combinato con un'orchestrazione scabra e un impiego di sole voci maschili, l'andamento ritmicamente sconnesso del tempo di 7/4 conferisce grande drammaticità alla prima strofa, che

[187] Per agevolare il confronto con l'intonazione di Verdi la numerazione delle strofe resta invariata anche nel caso del *War Requiem*; nel quale, semplicemente, le strofe XI e XIV non risultano intonate.
[188] Una scelta siffatta costituisce una presa di distanza non solo dal modello melodico, ma anche dal modello ritmico della melodia gregoriana associata al *Dies irae* nel *Liber usualis*. Caratterizzata da un incipit memorabile, per la sua regolarità e per la sua incisività questa ha goduto di grande fortuna nella storia della musica, catturando l'attenzione di compositori come Berlioz (*Symphonie fantastique*), Liszt (*Totentanz*) e Rachmaninov (*Rapsodia su un tema di Paganini* e altre composizioni). La scelta di rinunciare al potere espressivo della melodia gregoriana è un elemento che accomuna ulteriormente la *Messa da Requiem* di Verdi e il *War Requiem* di Britten.

come l'attacco veemente del *Dies irae* verdiano informa di sé l'intera sequenza. Nell'intonazione della seconda strofa («Quantus tremor est futurus») le voci femminili si uniscono a quelle maschili. La scrittura di Britten si raffina nella strofa seguente, in cui le quattro componenti del coro agiscono tutte divise in due; una tale sottigliezza di scrittura contrasta con la soluzione più diffusa, quella di associare le sonorità di uno o più ottoni all'incipit «Tuba mirum spargens sonum». Questa era stata la strada seguita a suo tempo da Mozart, che aveva optato per un'aria con trombone obbligato, e nell'Ottocento da Verdi, che aveva affidato a due quartetti di trombe – uno in orchestra e uno "in lontananza" – un lungo preambolo all'intonazione corale del testo. Assecondando le suggestioni dei versi («Mors stupebit et natura»), la compagine corale si sfalda nell'intonazione della quarta strofa, che pur mantenendo inalterata la scansione asimmetrica rinuncia alla forza d'urto messa in mostra nelle pagine precedenti. Anche l'orchestrazione, e di conseguenza la dinamica, si fanno più rarefatte, raggiungendo verso la fine la sfera del "più che pianissimo" (ppp); impressionano in special modo le sonorità dei legni, che introducono lunghe catene di lenti bicordi al posto delle brevi note scolpite a coppie sino a pochi istanti prima.

L'intonazione della prima poesia di Owen inclusa nella sequenza trae la propria materia sonora dall'introduzione orchestrale del «Dies irae». Il corno, il flauto e via via gli altri legni propongono una rivisitazione timbricamente variata dell'attacco del primo brano, in cui al corno erano affiancati trombe, tromboni e tuba. La calma elocuzione del Baritono è adornata dalle rapide interiezioni dei legni, che iterano in vari modi il motivo in terzine dell'introduzione, mentre gli archi dipingono ordinatamente lo sfondo su cui esso traccia il proprio profilo.

Per intonare le quattro strofe che costituiscono il secondo frammento della sequenza Britten cambia radicalmente linguaggio. L'esordio è affidato alla voce del Soprano, che intona il «Liber scriptus» con accenti tipici dell'elocuzione profetica: partendo per due volte dalla stessa nota al registro medio-grave, la voce si slancia verso l'alto, enfatizzando la sillaba accentata. Al suo accompagnamento provvedono per due strofe («Liber scriptus»; «Judex ergo») i soli strumenti a fiato; i legni ricalcando il ritmo della voce, i corni con sordina con alcune note lunghe alternate, sul silenzio della voce, alle iterazioni melodicamente variate di una figura ritmica puntata. Il contenuto della strofa seguente prescrive un'intonazione improntata a una sostanziale mestizia. Britten asseconda le suggestioni del testo, varando una pagina dominata da una scrittura cromatica in stile imitativo. Questo provoca un concitato accavallarsi delle tre domande («Quid sum miser tunc dicturus / Quem patronum rogaturus / Cum vix justus sit securus?»), formulate da un semi-coro misto sostenuto da singoli gruppi di archi e rese più urgenti dalla pulsazione incalzante del timpano. La scrittura ossuta di questa pagina breve e angosciosa trova sfogo nella ripresa del canto da parte del Soprano, il quale intona col piglio profetico dell'esordio l'ultima strofa di questo blocco. Rinunciando alla monumentalità del modello verdiano, Britten affida il «Rex tremendae maiestatis» al grido altissimo della voce solista; scolpendo le sillabe dei primi due versi («Rex tremendae maiestatis, / qui salvandos salvas gratis») essa interagisce in modalità responsoriale col semi-coro, il quale replica intonando il verso conclusivo della strofa, «Salva me fons pietatis». La straordinarietà di questa replica non sta tanto nella modalità responsoriale quanto nel motivo musicale, che è un'inversione di quello cromatico su cui s'era faticosamente dispiegato il «Quid sum miser». Ancora una volta Britten mostra di concepire i propri brani in modo organico, assicurando coesione per mezzo di richiami tematici e sottili variazioni timbriche.

La conferma dell'attenzione di Britten per l'aspetto formale del lavoro si evince dal fatto che la successiva interpolazione prevede l'innesto di un sonetto. *The Next War* è la poesia in cui Owen illustra il rapporto cameratesco, quasi amichevole intrattenuto dai soldati con la morte. Codificata da Shakespeare in alternativa a quella italiana, la forma del sonetto inglese prevede una distinzione meno netta tra fronte e sirma: la prima consta come nel modello italiano di due quartine (nel caso specifico, con rime ABBA CDDC); anziché articolarsi in due terzine, la seconda consta di una sestina al cui interno si distinguono due coppie di rime alternate e un distico a rima baciata (EFEFGG). Per sonorizzare questa sorta di danza macabra Britten ricorre al canto congiunto di

Tenore e Baritono e a una strumentazione intrisa del *Galgenhumor* tipico di tante pagine di Mahler e soprattutto di Šostakovič; il quale, sulla scorta di testi di poeti quali Evtušenko, Lorca, Apollinaire, Küchelbecker e Rilke, negli anni Sessanta produsse le sue due sinfonie apocalittiche: la monumentale Tredicesima (*Babi Yar*, 1962) e la spettrale Quattordicesima (1969), dedicata non a caso all'autore del *War Requiem*.

Col «Recordare» s'inaugura il terzo e più lungo segmento della sequenza, comprendente le strofe IX-XVII. Interamente affidate al Coro, esse risuonano inizialmente (IX-XV) su un tema sintatticamente ricorsivo e melodicamente strascinato, ideale per evocare l'incessante attività mnemonica suggerita dall'incipit del brano; poi, là dove scatta il «Confutatis maledictis», la pagina muta aspetto: i pentagrammi appaiono all'improvviso percorsi da un forza tellurica, il canto diventa concitato e l'orchestra si divide, raddoppiando con gli archi le voci dei Bassi e rovesciando autentiche scariche elettriche per mezzo degli ottoni. L'atmosfera diventa livida nel successivo «Oro supplex», strofa in cui le voci dei Tenori baluginano sullo sfondo procelloso disegnato dai legni. L'ultima strofa di questo segmento è reintonata sul ritorno della penultima: l'enunciazione simultanea del «Confutatis» e dell'«Oro supplex» da parte di tutte le voci maschili conclude così in modo veemente la terza sezione.

Il mancato uso idiomatico della tromba nell'intonazione del «Tuba mirum» è compensato dal ruolo preminente assegnato a questo strumento nella terza interpolazione, basata su un frammento dedicato da Owen al Giudizio Universale. Oltre a fornirgli una limpida opportunità per l'uso della tromba, il tema induce Britten a riprendere alcuni materiali dall'intonazione del «Dies irae»; per esempio l'ampio spunto solistico che segue l'inciso triadico affidato in apertura al primo trombone, o la ruvida frase discendente con cui questo prepara l'ingresso delle voci insieme agli altri due tromboni e alla tuba. L'innesto in un brano su testo inglese di musica concepita per uno su testo latino esemplifica l'intento compositivo di compensare in alcuni snodi la distinzione stilistica e d'organico su cui l'opera si basa: affidato al complesso cameristico incaricato di sonorizzare i versi di Owen, il materiale musicale concepito per quello sinfonico preposto alla sonorizzazione della sequenza muta aspetto, produce effetti d'intertestualità, diviene latore di senso ulteriore. Avviato con un intento retorico preciso, questo processo sfocia nella spettacolare ripresa del «Dies irae», che sull'esempio di Verdi Britten dispone subito prima del «Lacrimosa».

Per l'emersione del Soprano dal magma incandescente eruttato dal coro e dall'orchestra Britten vara la melodia più sensuale di tutto il *War Requiem*. Verdi non era stato da meno, intonando le strofe finali della sequenza: l'equilibrio perfetto fra la quadratura della frase e la nobiltà della melodia costituisce per Britten un riferimento imprescindibile. Questo è peraltro uno dei pochissimi brani in cui ambedue i compositori fanno leva, oltre che sul coro, su una voce solista di tipo femminile: Mezzosoprano nel caso di Verdi e Soprano nel caso di Britten. La differenza più evidente sta, ancora una volta, nell'eloquio spezzato che costituisce la cifra stilistica prevalente del *War Requiem*; se non l'elemento più espressivo, di certo le pause costituiscono quello più saliente della melodia britteniana, la cui curva spezzata s'imprime infallibilmente nella memoria di chi ascolta. Fra le pause distribuite da Britten nel suo «Lacrimosa» la voce del Soprano cesella i propri incisi, gruppi di poche, pochissime note da cui il testo trae continuamente alimento. Nel pezzo che chiude il *Dies irae* la manovra di avvicinamento e d'integrazione fra il testo della messa funebre e i versi di Owen si compie in modo mirabile. Intonato dal Tenore, il lungo testo di *Futility* («Move him gently into the sun») si attorciglia intorno a quello delle due strofe latine in un'atmosfera di grande suggestione. Questa è resa ancora più palpabile dall'intonazione delle parole «Pie Iesu, dona eis requiem. Amen»: tralasciato dal Soprano, il verso conclusivo della sequenza risuona "a cappella", cantato in pp dal coro a quattro parti in una lenta scansione di accordi consonanti che spande su tutto il pezzo la luce bianca del sole evocato dal verso di Owen.[189]

[189] L'intervento corale che conclude il *Dies irae* ritorna tal quale, sui testi relativi, anche alla fine della prima (*Requiem aeternam*) e della sesta e ultima (Libera me) sezione del *War Requiem*. Questo è dunque un ulteriore elemento di coesione all'interno del lavoro di Britten.

Bibliografia

Il testo della sequenza medievale è reperibile, nella sua intonazione gregoriana non considerata da Verdi e da Britten, nel *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano* […] (Parisii-Tornaci-Romae- Neo Eboraci, Desclee & soci, 1956).
La partitura del *War Requiem* op. 66 di Britten è disponibile nell'edizione pubblicata a Londra da Boosey & Hawkes (©1962). Per quanto concerne i versi di Owen, il lettore italiano può fare riferimento all'edizione con testo originale a fronte a cura di Sergio Rufini (Wilfred Owen, *Poesie di guerra*, Torino, Einaudi, 1985).
La partitura della *Messa da Requiem* di Verdi è stata pubblicata nel 1990 nell'edizione critica curata da David Rosen nel quadro dei *Works of Giuseppe Verdi* (Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1983-); di essa è disponibile anche la riduzione per canto e pianoforte, pubblicata dai medesimi editori nel 1996.
Nell'ampia bibliografia su Britten si contano pochi testi in lingua italiana. Si menziona qui la monografia pubblicata da Alessandro Macchia nel centenario della nascita del compositore (*Britten*, Palermo, L'Epos, 2013); dello stesso autore si segnala anche il precedente *Tombeaux. Epicedi per le grandi guerre* (Milano, Ricordi, 2005), un capitolo del quale (pp. 233-268) è dedicato al *War Requiem*.

RAPPRESENTAZIONI CINEMATOGRAFICHE DELLA GUERRA

di Mireille Brangé

Il titolo di questa lezione è assai ampio: non è naturalmente possibile parlare di ogni rappresentazione cinematografica della Grande Guerra da cent'anni a questa parte e tale eventualità sarebbe comunque vana;[190] esso intende piuttosto sottolineare nel modo più semplice che al cinema non c'è la guerra, ovviamente, come scrisse il critico Piero Antonio Gariazzo nel 1919:

> Vedremo delle mine, degli scoppi di grosse granate, della gente che corre, degli artiglieri che tirano la cordicella, dei soldati che si radono negli accantonamenti, ma non vedremo, né sentiremo palpitare nel nostro cuore le lunghe attese nei posti di osservazione, la nervosa esaltazione della pattuglia di ricognizione, i silenzi lunghi e angosciosi dei piccoli posti. Non vivremo le ore tragiche della trincea di linea, in quello speciale stato d'animo che non ha memoria, che è solo ansietà, solo incubo. Non sentiremo quell'olezzo di cadaveri diffuso, costante, penetrante, implacabile, che aleggia in ogni luogo, mischiato a quell'odore un po' nauseoso del rancio. Non esulteremo di quella subita gioia della buona notizia, e non avremo il cuore in gola vedendo passare sulla barella l'amico sfracellato nell'odor di sangue.
>
> Il film non ci darà mai il freddo disperato della trincea nella neve, quel freddo che rende balbuzienti e abuliche le sentinelle infagottate e non proveremo allo schermo la confusione del bombardamento che fa gli uomini tutti piccoli, perduti, miserabili [...], vera cosa perduta in un caos di scoppi, in un finimondo di ruine, nella disperazione della morte. Non si può dare gli stati d'animo generali che formano poi le azioni collettive, né l'esaltazione pari quasi all'ubriachezza, delle grandi vittorie, non le lunghe ore di notte nel fondo dei fossati umidi, con, a tratti, come un sogno di cose lontane o perdute per sempre, la visione della casa, dei campi, dei figli piccoli [...].
>
> Non si potrà mai vedere sullo schermo la dura angoscia che costringe l'uomo semplice [...] a vivere, attendendo la morte imminente in una tana di terra, o in un buco nella roccia, o dietro un suo cannone.[191]

Inoltre, la rappresentazione della Prima guerra mondiale, con tutte le sue sfaccettature artistiche (letteratura, cinema, pittura), non risponde, né corrisponde necessariamente alle conclusioni cui giungono i lavori degli storici. Talvolta le anticipa e permette l'esplorazione di nuovi campi: *Orizzonti di gloria* per esempio preesiste ai libri di Forcella e Monticone in Italia e di Pedroncini in Francia nel 1967 sui plotoni di esecuzione, o di Mosse sulla cosiddetta brutalizzazione che investe le società durante e dopo la guerra (*Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, 1990).

Occorre chiedersi cosa significa rappresentare la guerra, e questa guerra in particolare che, pur così lontana da noi, rimane un tema infinito di finzioni – letterarie e cinematografiche –, da ormai un secolo. Si intrecciano due problematiche: come rappresentare la guerra? Cioè: cosa si può rappresentare della guerra? ma anche perché rappresentare la Grande Guerra? La risposta cinematografica è più spesso vincolata alla situazione politica e sociale del momento e può divergere a seconda delle vicende proprie a ciascuno Stato. Come hanno notato G. L. Georges e N. Laurent, il cinema sovietico è povero di rappresentazioni della Prima guerra mondiale (una decina di film alla fine degli anni Venti, nei quali spesso non è visibile la guerra, ridotta a suoi effetti collaterali). Questo non dipende soltanto dalle condizioni economiche, ma anche dall'idea di Lenin

[190] Questa lezione è stata accompagnata dalla proiezione di *La Grande Illusion* di Renoir, *Paths of Glory* di Kubrick e *La Grande Guerra* di Monicelli. La volontà di fare capire meglio agli studenti sfondi cinematografici diversi spiega le scelte parziali operate in questa presentazione tutt'altro che esaustiva.

[191] P.A. GARIAZZO, *Il teatro muto*, Torino, S. Lattes & C., 1919, pp. 322-324.

di «trasformare la guerra imperialista [la Grande Guerra] in una guerra civile». In questa prospettiva, la prima guerra non ha altra rilevanza se non come inizio da cancellare. Quindi, i film sovietici evocano poco, se non mai, l'entrata in guerra, l'unione sacra dei russi o la posizione disfattista di Lenin per porre fine alla guerra. La Grande Guerra è tutt'altro che un'epopea o una tragedia, ma piuttosto un'assenza, un'amnesia nella memoria sovietica.

Occorre anche chiedersi cosa significhi la Grande Guerra per le diverse epoche. Giacché la sua rappresentazione, come ogni rappresentazione, è mobile, plastica: si costruisce e si ricostruisce senza fine, anche dopo la morte degli ultimi testimoni, e forse allora ancora di più, quando diviene «lieu de mémoire», per usare l'espressione di Pierre Nora.

Porre il problema delle rappresentazioni cinematografiche della Grande Guerra apre una prospettiva corretta. Il cinema nasce – ufficialmente – nel 1895. Quindi, quando scoppia la guerra, ha vent'anni ma, come ha ricordato da Alexandre Arnoux: «La guerre a été pour les hommes de notre génération, le temps de la découverte du cinéma. [...] Peut-être la guerre, en rompant nos cadres, nos habitudes, notre vie, a-t-elle contribué à l'essor brusque du cinéma, a-t-elle accru le pouvoir des images et du silence [...].»[192] Inoltre è una delle prime guerre ad essere registrata: ci sono fotografie della guerra di Crimea (1853-1856) o della Guerra di secessione americana (1861-1865), poche immagini della guerra russo-giapponese nel 1904-1905 e della guerra di Libia nel 1911, ma la Grande Guerra è anche la prima guerra del cinema. È la guerra durante la quale il cinema diventa un'arte (è considerato tale solo da tre anni, stando alle dichiarazioni di Ricciotto Canudo nell'articolo *La naissance d'un sixième art*). Prima guerra mondiale di massa, superando i bozzetti tragici che furono la guerra di secessione, le guerre boere, la guerra di Libia o le guerre balcaniche, questa guerra pone problemi di rappresentazione. La letteratura proporrà le sue risposte, che saranno non solo delle rappresentazioni ma soprattutto dei tentativi di comprensione; il teatro invece – a parte alcune eccezioni – non ci riuscirà. Il cinema, arte visiva, arte meccanica e arte di massa, diventa uno dei mezzi più potenti per rappresentare questo conflitto, anche in senso propagandistico. Entra in guerra con modelli ereditati dalla guerra contro la Prussia del 1870; ne esce con soluzioni visive ed artistiche inedite. Il film della Seconda guerra mondiale, definito da Jeanine Basinger un genere fortemente codificato (*The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, 1986), trova infatti la sua matrice nei film della Prima Guerra.

Per tracciare i percorsi di queste rappresentazioni, riprendo volentieri la classificazione di Laurent Véray, isolando quattro grandi periodi.

1. La Grande Guerra e l'immediato dopoguerra (1914-1920) sono un periodo di rappresentazioni belliche eroiche e patriottiche, destinate ad affermare l'unità nazionale. Dopo alcune settimane di chiusura, in Francia le sale riaprono nel dicembre 1914. Le autorità hanno paura di indiscrezioni, come nel 1870 quando la stampa aveva permesso ai prussiani di identificare luoghi di operazioni e di difesa. Tuttavia, dal mese di dicembre la guerra è rappresentata sugli schermi. I cinegiornali hanno un grande successo: mantengono il legame tra le retrovie e il fronte e permettono, ben più della corrispondenza epistolare, di farsi un'idea di come vivono e combattono i figli, i fratelli, i mariti. Tutte le case di produzione cinematografica che già giravano cinegiornali vogliono dar conto dei movimenti militari e della vita al fronte, ma si scontrano con difficoltà importanti e numerose: le cineprese pesano quasi venticinque chili e sono fissate su tripodi; gli operatori non possono portare con loro più di centoventi metri di pellicola, cioè quattro minuti utili. E soprattutto è troppo pericoloso esporre gli operatori in prima linea. Quindi fino all'estate 1916 e alla battaglia di Dompierre essi sono costretti a rimanere nelle retrovie.

Tuttavia, nel 1915 in Francia e nel 1916 in Italia, il comando supremo capisce l'importanza di produrre immagini e di unificare le iniziative, anche al fine di controllarle meglio. Nasce il concetto di "immagini d'archivio". Vengono create aziende statali. In Francia *Le Service Photographique et*

[192] A. ARNOUX, *La Guerre et la découverte du cinéma*, «Revue du cinéma», 22, 1er mai 1931, p. 3-5.

Cinématographique de l'Armée, struttura militare e non società commerciale civile, è creato nel febbraio 1915 con quattro operatori, uno per ogni società cinematografica (Pathé, Gaumont, Éclair, Éclipse). Alla fine della guerra, sono impiegati una cinquantina di operatori come Abel Gance o Jean Durand, già registi, e si formano i grandi registi degli anni Venti come Marcel L'Herbier (già regista di teatro e adattatore di Pirandello al cinema nel 1925). In Gran Bretagna sarà compito del *British Topical Commitee for War film*s ed in Italia del *Servizio foto-cinematografico*, il cui primo film, dovuto al colonnello Enrico Barone, sarà *Guerra sull'Isonzo e nella Carnia*. La rappresentazione della guerra è ovviamente controllata da queste aziende (per esempio con le *Norme per i corrispondenti di guerra. Prescrizioni per il servizio fotografico e cinematografico* del 1916). Non tutto è registrato e ancor meno rappresentato: in Francia, un terzo dei novecentotrenta film girati durante la guerra vengono nascosti dalla censura militare. Perché c'è in essi qualcosa di osceno, nel senso etimologico del termine: la morte. Tanto più che le prime settimane della Guerra sono un massacro per i Francesi: 27000 morti nella giornata del 22 agosto, 21000 morti e 122000 feriti nella battaglia della Marne. Perciò si decide di non mostrare i morti lacerati, le "gueules cassées" (le facce rotte). Invece vengono rappresentate le sfilate militari e le distruzioni delle città e dei monumenti (come il duomo di Reims) operate dai "Barbari" (solo fino al marzo 1915 a Parigi). Solo alla fine della guerra sono mostrati i cadaveri, e solo di nemici. I traumi, le ferite sono esibiti in poche occasioni in documentari, e sempre per sdrammatizzare la situazione, rassicurare circa la possibilità di curarli ed evidenziare il sostegno dello Stato, come in *L'Ecole Joffre pour les mutilés de Guerre* (1916) o in *Comment sont soignés nos blessés de guerre*, in cui un famoso attore di teatro illustra queste cure. Alcuni film furono registrati da soldati con cineprese come il film ritrovato da L. Véray, *Après les combats de Bois le Prêtre*.

Inoltre, con la cinepresa, non si possono rappresentare gli assalti. Il conflitto quindi non è registrato dal vivo ma rappresentato in senso proprio, riprodotto nelle retrovie dai soldati stessi, o riprende grandi manovre registrate prima della guerra. I modelli di rappresentazione sono ottocenteschi in tutti sensi, dai modelli d'assalto che costarono tante vite ai francesi alle modalità di osservazione, come viene notato da Drieu La Rochelle, ne *La Comédie de Charleroi*: «Cette armée qui déployait partout ses rubans bleu et rouge rappelait les tableaux de bataille peints vers 1850. [...] Je me rappelais mes lectures de Margueritte et de Zola. Ça m'avait tout l'air d'une édition revue et augmentée de 1870».[193] E di conseguenza anche i modelli di rappresentazione vengono tratti dall'iconografia ottocentesca.[194] Anche nel cinema italiano, i temi sono risorgimentali (*Savoia! Savoia urrah!* e *Cuore e patria*) o irredentisti (*Trieste o i vendicatori di Oberdan*, *Il capestro degli Asburgo*). La rappresentazione della guerra contemporanea è in un certo modo già anacronistica.

La svolta interviene con *The Battle of the Somme* (1916), un documentario inglese con sequenze reali girate sul campo di battaglia. È un successo, un milione di londinesi vede il film nella prima settimana, venti milioni di inglesi nelle prime sei. Gli spettatori hanno così modo di vedere la durezza dei combattimenti che altrimenti non si sarebbero mai potuti immaginare.

Anche i film di finzione hanno gli stessi obiettivi: rappresentare il valore eroico dei soldati. In Italia, *Maciste alpino* (1916) di Giovanni Pastrone, regista di *Cabiria*, rappresentando in modo patriottico l'entrata in guerra, ottiene un grande successo: in un paesino delle Dolomiti, l'entusiasmo dimostrato all'annuncio dell'entrata in guerra il 24 maggio 1915 conduce all'arresto di Maciste e di altri italiani, ma questi si ribella, libera i prigionieri e diventa alpino. Già all'inizio della guerra c'erano film comici in Francia e in Italia come le avventure di *Bout de zan*, un ragazzo birichino, girate da Louis Feuillade, il regista dei serial *Fantômas* e *Les Vampires* (*Bout de Zan pacifiste*, *Bout de Zan et l'espion* nel 1914; *Bout de Zan est patriote*, *Bout de Zan va-t-en guerre*, *Bout de Zan et le boche*, *Bout de Zan et l'embusqué*, *Bout de Zan et le poilu*, *Bout de Zan infirmier* nel 1915) o come quelle di Onesime di Jean Durand (*Onésime correspondant de guerre* e *Onésime et le lâche anonyme* nel 1914). In Italia Cretinetti, personaggio interpretato dal 1909 dal comico

[193] P. DRIEU LA ROCHELLE, *La Comédie de Charleroi* (1934), Paris, Le Livre de poche, 1970, pp. 27-28.
[194] Cfr. L. VÉRAY, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, p. 35.

francese André Deed, si confronta con *La paura degli aeromobili nemici* nel 1915. Sostiene il patriottismo anche il cinema d'animazione come *La Guerra ed il Sogno di Momi* di Segundo de Chomon e Pastrone, dove il piccolo Momi sogna battaglie sostenute dai suoi soldatini, condotti da suo padre.

La rappresentazione della guerra, che occupa tutte le menti, è ovviamente resa asettica e, in ogni paese, il cinema si mette al servizio di una visione mitica e nazionalista della guerra, dove la realtà conta poco mentre i luoghi comuni hanno molta importanza: l'eroismo militare, la possibilità di superare col coraggio gli errori passati. Le madri soffrono e sperano, le infermiere sono ragazze di buona famiglia, i maestri e i professori ricordano i valori patriottici, i "poilus" sono dei brontoloni, ma sempre valorosi, pieni di risorse e quasi sempre allegri, i tedeschi sempre dei barbari. Vedendo questi film, i soldati in licenza fanno due obiezioni circa la loro dimensione propagandistica e soprattuttol'impossibilità, secondo loro, di rappresentare la Guerra al cinema, cioè la loro guerra, la guerra vissuta, come spiega A. Gariazzo: «Le varie, infinite ore della guerra non possono essere ricordate che dall'arte che veste la Verità collo stile. L'Arte non ha ancora parlato finora».[195] Il cinema non può che focalizzarsi su momenti d'azione e riprendere *topoi* e scene che tutti si aspettano, ma lo deve fare «collo stile», giacché come dirà Antonin Artaud «le cinéma [...] sa vitesse, son rythme, son aspect illusoire exigent un criblage serré et l'essentialisation de tous ses éléments».[196]

Uno dei registi più famosi in questo genere di "*ciné-drames patriotiques*", Léonce Perret, si trasferisce nel 1917 negli Stati Uniti, dove esalta l'amicizia franco-americana. Di fatto, fino al 1916 la produzione americana rimane neutrale (la popolazione di origine tedesca è numerosa) e il film di Thomas Ince *Civilization* (1916) condanna complessivamente i disastri della guerra. Dal 1917 esso inizia a rappresentare il Tedesco come una bestia selvatica, come nel famoso *The Kayser, Beast of Berlin* nel 1917 di Rupert Julian, il regista del *Fantasma dell'Opera* (1925). La Guerra è anche argomento di premonizione come nel film di Stuart Blackton *The Battle Cry of Peace*, dove la flotta tedesca bombarda i grattacieli di New York che crollano come castelli di sabbia. Nel 1918, Griffith è incaricato dal Ministero della guerra britannico di realizzare *Hearts of the World*, un film molto antitedesco, girato in Francia e completato negli Stati Uniti. La sua rappresentazione del soldato, ma anche delle ragazze, è eroica, patriottica e anche melodrammatica. La guerra, come già in Europa, è un combattimento tra civiltà: anche la «fidanzata dell'America», Mary Pickford, è minacciata da soldatacci tedeschi in *The Little American*, del 1917. L'attore di origine austriaca Erich von Stronheim, grazie ai suoi ruoli da cattivo, si guadagna l'appellativo di «uomo che vi piacerà odiare» fino all'interpretazione del capitano Rauffenstein in *La Grande Illusion*, con il quale diventa ciò che potremmo definire «Il tedesco che vi piacerà stimare».

Il comando supremo tedesco capisce tardi l'importanza del cinema e della propaganda, il cinema si scontra infatti con un'opposizione fortissima degli esponenti della cultura prima della guerra, ma nel 1917 gli scioperi degli operai, le ribellioni nell'esercito e la virulenza della propaganda nemica inducono il comando supremo e Ludendorff a usare il cinema come "arma di guerra efficiente" sostenendo la creazione di case di produzione di film di propaganda (la BUFA) e di film culturali (la UFA).

Grazie alla guerra i film americani conquistano i mercati, e soprattutto diventano più inventivi nella rappresentazione della guerra, dei combattimenti. L'intreccio fra guerra e vita amorosa (come in *Hearts of the World* del 1918) diventa ricorrente, anche se rimarrà prevalente il modello del quadro spettacolare, come nel film di Rex Ingram *I quattro cavalieri dell'apocalisse* (*The Fourth Horsemen of the Apocalypse*, 1921). La novità più rilevante è il dinamismo delle inquadrature e l'abbondanza di comparse, che sorprendono gli spettatori con una profusione d'immagini mai viste. La frammentazione e la velocità delle scene appaiono più efficaci della verità storica o naturalista

[195] P.A. GARIAZZO, *op. cit.*, pp. 324-325.
[196] A. ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 2, 1980, p. 64.

della narrazione. Per la prima volta i film permettono di sentire, danno l'impressione di avvicinarsi alla violenza dei combattimenti evocata dai veterani.

In Gran Bretagna esplose una forte polemica. Chaplin, cittadino britannico, venne accusato di rimanere negli Stati Uniti per non combattere. Nonostante il suo dichiarato pacifismo, si decide a contribuire allo sforzo bellico degli Stati Uniti, ma a modo suo: col riso e proponendo l'idea che «la vita è meravigliosa». Gira un cortometraggio nel quale uccide il *Kaiser* e nell'ultima inquadratura si rivolge al pubblico chiedendo di sottoscrivere i *Liberty bonds* per finanziare la guerra. Il film di maggior successo, uscito dopo la fine della guerra, è *Shoulder arms* (*Charlot soldato*, 1918), alla fine del quale, il suo «pace agli uomini di buona volontà» concorda con gli ideali del presidente Wilson. La sua rappresentazione della vita in trincea è molto realistica: fango, pioggia e topi, l'attesa della posta, ma anche la solitudine dei soldati e la durezza degli scontri. Il film costituisce una forma di riscatto per la fanteria: le cose più pesanti – anche in senso letterale – vengono prese in giro. Il peso eccessivo e assurdo degli zaini militari viene spiegato con il bottino di Charlot: egli trasporta una trappola per topi e una grattugia con cui sfregarsi quando i pidocchi danno fastidio. Alla fine Charlot torna vivo dall'assalto quotidiano e con tredici prigionieri tedeschi. Questa azione gli vale un incarico speciale dietro le linee nemiche dove, però, viene smascherato; dopo una lunga serie di peripezie, Charlot riesce a rientrare al campo dopo aver catturato il *Kaiser* in persona. Il successo del film, secondo le testimonianze dei veterani, è dovuto alla rappresentazione umoristica della guerra, che ne esorcizza la violenza, ed anche al fatto che la vita al fronte presenta aspetti assurdi di cui però il riso fa parte integrante.[197] Certo, Charlot ridicolizza la guerra quando bombe ed esplosioni sono sostituite da fuochi d'artificio e girandole, ma questi paragoni sono spesso usati anche dagli scrittori e dai testimoni oculari.

Dopo l'armistizio, i film sulla Grande Guerra diventano più rari, a eccezione del *J'accuse* di Gance (1919, poi 1937), il primo film a mettere in discussione l'utilità della guerra. La storia melodrammatica prima oppone e poi riunisce due uomini innamorati della stessa donna. Il film termina con l'inquadratura dei soldati morti che escono dalla tomba, ritornano a casa per vedere cosa è cambiato e si rendono conto che il loro sacrificio è stato inutile.
Il film è assai critico riguardo agli ufficiali di rango superiore e la caratterizzazione dei tedeschi rimane estremamente negativa. Questo film introduce la rappresentazione del culto dei morti e la volontà pacifista che pervase gli anni Trenta.

2. Il periodo interbellico (1925-1939) è un periodo commemorativo, più realista. Negli Stati Uniti i film sulla guerra continuano a «spettacolarizzare» la guerra (Véray, 2014) intrecciando scene belliche, scene di passione melodrammatiche e scene eroicomiche, come evidenzia il manifesto di *La Grande Parata* che dà una sensazione di «eterogeneità generica» (G. Delon). La moltiplicazione degli intrecci rinvia alla struttura dei grandi romanzi e del dramma storico. Questi film rappresentano soprattutto la guerra come iniziazione virile, come ad esempio in *La Grande parata* (*The Big Parade*, del 1925, primo al *box office*) e poi in *Vie della Gloria* (*What Price Glory?* di Hawks, del 1926), in cui un gruppo di soldati francesi deve resistere all'avanzata tedesca e sacrifica la propria vita in nome dell'onore e della Patria. Appaiono anche film di aviatori, rappresentati in quanto nuovi cavalieri moderni, come *Ali* (*Wings* di William Wellman, 1927) e *Gli Angeli dell'inferno* (*Hell's Angels* di Howard Hughes, 1930) con scontri aerei impressionanti sullo sfondo della rivalità tra due fratelli innamorati della stessa donna. Questi film indagano la dimensione collettiva e i rapporti di gruppo, una costante nelle rappresentazioni di questo periodo. Negli Stati Uniti queste scene riflettono l'ideale del gruppo democratico, con un abbondante utilizzo di luoghi comuni, come per esempio in *The Big Parade*, dove coesistono nel gruppo un ereditiere, un operaio e un barista. Poco a poco s'impone una rappresentazione della Guerra imperniata sulla battaglia, considerata come la principale esperienza per il soldato. È già così nella letteratura, come si vede

[197] P. SCHOENTJES, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2008, pp. 35-36 e 55.

nei libri di Jünger (*In Stahlgewittern*, 1920 e *Der Kampf als inneres Erlebnis*, 1922). Ma cinematograficamente quest'evoluzione si osserva benissimo nel film *All'Ovest niente di nuovo* di Milestone (1930), dove l'intreccio sentimentale è fortemente ridotto. Vi è poi la rappresentazione di alcuni stereotipi legati alla guerra come ad esempio l'attesa, nel cratere di una bomba o in un rifugio, oppure la scoperta del pericolo mortale per chi vuole recuperare il cadavere del commilitone nella *no man's land*.

Molti registi di questo periodo hanno vissuto la guerra (Raymond Bernard, Jean Renoir, Lewis Milestone): ciò influisce sui loro film, che si rivelano meno schematici, più realistici e più pacifisti. Tutti si sforzano di presentare una ricostituzione credibile della vita al fronte. Il film di Raymond Bernard, *Les Croix de bois* (*Le croci di legno*, 1932) rappresenta una scena di scontro che dura quasi diciassette minuti con immagini talvolta sfocate per evidenziare la confusione dei combattimenti e girate con un movimento di carrello laterale; tutto è rappresentato dal punto di vista dei soldati, come se lo spettatore si trovasse in mezzo agli scontri. Ormai i registi non si rifiutano di rappresentare l'orrore, ma lo fanno senza rimettere in discussione le decisioni del comando supremo e senza evocare le ribellioni o i disertori. Anche gli attori sono spesso veterani, come Gustav Diessel in *Westfront 1918* di Pabst o Charles Vanel, protagonista di *Les Croix de bois* che pone l'accento sul fatto che loro non sono interpreti, non fingono ma si ricordano della propria esperienza, sono testimoni: «Nous n'avons pas eu besoin de jouer, nous n'avons eu qu'à nous souvenir».[198] Nello stesso momento, in Francia, scoppia una polemica, assai violenta, sull'opera di Jean Norton Cru, *Témoins*. *Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (1929),[199] che intende gerarchizzare i racconti sulla guerra. Il film di Poirier, *Verdun, visions d'histoire* (1928), è molto rilevante anche per i problemi di rappresentazione. Infatti, per evocare in modo più esatto i combattimenti, Poirier usa immagini di documentari, ma soprattutto gira sul campo di battaglia (i crateri delle bombe sono ancora visibili, i paesi ancora distrutti) con veterani e contadini che lo aiutano a ricostituire la guerra come mai prima. Come ha osservato Laurent Véray, la forza realistica – visiva e sonora – dei film di quest'epoca, e in particolare del film di Poirier, ideati quasi come documentari, sarà così notevole che alcune scene saranno usate spesso nei film a venire e ancora oggi vengono utilizzate come testimonianze. In *Westfront 1918* (1930), Pabst cancella gli effetti di messa in scena per far somigliare il più possibile il film ad un documentario, rendendolo così l'emblema della "nuova oggettività" (*neue Sachlichkeit*).

È soprattutto la rappresentazione realistica della guerra a trarre profitto dalla comparsa del cinema sonoro a partire dal 1927. L'intensità sonora della Grande Guerra era forse l'aspetto più importante dei racconti dei veterani. Restituire il suono al senso proprio inaudito di questa Guerra era già una sfida per gli scrittori. Si può dire che – mi riferisco ai Francesi, ma l'esperienza può sicuramente essere estesa ad altri – la gente del 1914 conosceva i fatti della guerra del 1870, se non per averla vissuta in prima persona, almeno grazie ai racconti trasmessi, ai libri (non solo Zola con *La Débâcle*, o Paul Margueritte con *Une époque* (1898-1904) e in particolare con l'episodio *Le désastre*) e ai quadri storici. Si trattava però di una guerra muta. La Grande Guerra è un'alternanza di rumori assordanti (fucili, aerei, bombardamenti) e di lunghi silenzi (prima dell'assalto, la notte, o quando i soldati guardano i gas di colore verde, a Ypres, per la prima volta, senza capire cosa siano). Tutti, tanto i rumori quanto la loro assenza, sono una minaccia di morte, se non già la morte stessa. Questa era la dimensione mancante nel cinema muto. *Ali* di Wellman, pur essendo un film muto, sperimenta l'introduzione di rumori di motori, detonazioni, eliche, il tutto registrato su dischi; ed è questo che ha contribuito al suo successo. A tal proposito Raymond Bernard, realizzatore di *Les Croix de bois*, racconta le difficoltà del registrare suoni adatti a rappresentare l'ambiente sonoro della Guerra: «Après de nombreux essais, au cours desquels je fis éclater 17 microphones, je

[198] Citato da R. PRÉDAL, *La Société française à travers le cinéma*, Paris, Armand Colin, "U2", 1972, p. 32.
[199] Contro il successo polemico del film di K. Vidor in Francia, i film di pura invenzione sulla guerra sono vietati da 1928 a 1931.

parvins à faire enregistrer, sur 12 bandes différentes, les divers sons qui, ensuite, mélangés et dosés, constituèrent la bande unique accompagnant les images du film».[200]

L'adattamento di *All'Ovest niente di nuovo*, ad opera di Milestone nel 1930, costituisce una tappa importante dell'evoluzione cinematografica, perché unisce alla forza visiva delle immagini, resa con violenti movimenti di carrello laterali, il suono delle raffiche delle mitragliatrici, conferendo loro un carattere fatale. In questi film, i veterani ritrovano la guerra proprio come l'avevano vissuta e gli altri la scoprono come mai prima di allora. Mentre i documentari restituiscono la guerra da lontano, il cinema la rende terribilmente presente. C'è ancora pudore, anche se ormai si vedono sugli schermi il sangue, il corpo a corpo in trincea, gli arti strappati. Queste immagini dovrebbero assumere un ruolo didattico, essere considerate come una sorta di pedagogia «dello choc».[201] Dieci anni dopo la guerra, il realismo è usato innanzitutto per ricordare cos'era la guerra, per mostrare cose mai viste e da non dimenticare, perché queste non si ripetano. Dopo gli accordi di Locarno (1925) e il patto Briand-Kellog, firmato anche dal cancelliere tedesco Stresemann (1928), che intende «mettere la guerra fuorilegge», il cinema appare il mezzo più adatto per rafforzare il clima pacifista. Il caso di *Verdun, visions d'histoire* è emblematico: ideato dopo l'inaugurazione dell'ossario di Douaumont nel 1927, dieci anni dopo l'assedio, rappresenta la battaglia attraverso due personaggi emblematici, un francese e un tedesco. La rappresentazione del nemico è garbata, si distingue la casta militarista prussiana dal soldato semplice e le sofferenze sono uguali in entrambi i campi. I fantasmi di due madri, una francese e una tedesca, riportano a casa i corpi dei figli caduti. Sette anni dopo, in *Les Croix de bois*, il protagonista si commuove all'udire il *Lied* di Schumann cantato da un soldato tedesco. Lo scopo del regista, Raymond Bernard, è chiaro. Egli infatti afferma:

> Nous n'avions plus l'impression de faire seulement notre métier de cinéastes avec ardeur, avec amour, il nous semblait – un peu puérilement peut-être – que chacun […] nous participions à une œuvre sacrée, une grande œuvre de paix? En révélant ce qu'était la guerre à tous ceux qui l'ignoraient, nous voulions la faire prendre en haine.[202]

Con la stessa volontà, nel 1938, nella scena finale del *remake* del *J'accuse* di Abel Gance, i soldati morti della versione del 1918 (incarnati da soldati in licenza) vengono impersonati da soldati sfigurati e mutilati, vivo rimorso per la società. L'ultima battuta del film insiste sulla necessità di guardare questi mutilati dritti negli occhi: «Guardateli bene, che si estirpi dai cervelli la voglia di combattere per sempre! Con gli occhi pieni di tutti gli orribili cadaveri della guerra, vi cadranno le armi dalle mani».

Si deve però pensare che siamo vittime di un'illusione retrospettiva, come viene fatto notare da G. Delon quando ricorda che *The Big Parade* venne interpretata dai comunisti francesi come un film propagandistico e bellicista, ed inoltre che i film di questa epoca sviluppano molteplici livelli di significato. Ambigua è la rappresentazione della violenza in questi film. L'esempio dell'adattamento di *Im Westen nichts Neues* di Erich Maria Remarque, realizzato da Lewis Milestone, è eloquente. Il film mostra alcuni studenti tedeschi che si arruolano volontari ritrovandosi così di fronte alla cruda realtà della guerra di cui avevano udito soltanto i discorsi patriottici del professore che li incitava ad anticipare l'appello per difendere la patria. Una delle scene più importanti pone il protagonista Paul Baümer dinanzi a un soldato francese in agonia nel cratere di una bomba, in mezzo a un cimitero sconvolto dalle cannonate. Rimane tutta la notte con il cadavere del nemico, gli chiede scusa e promette di scrivere alla vedova. Poco a poco tutti i

---

[200] R. PRÉDAL, *op. cit.*, p. 30.
[201] L. VÉRAY, *op. cit.*, 2008, p. 102.
[202] R. PRÉDAL, *op. cit.*, p. 29. Purtroppo questi film pacifisti fanno scattare reazioni nazionaliste nelle sale (cfr.: *La Revue du cinéma*, 1er mai 1931, p. 46). Il carattere problematico del "pacifismo" di questi film viene notato da J. DANIEL in *Guerre et cinéma*, Paris, Armand Colin-Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1972, pp. 106-130.

compagni muoiono. Approfitta perciò di una licenza per tornare a casa. Chiamato dal professore a testimoniare l'eroismo dei soldati tedeschi al fronte, non può che denunciare la guerra. Egli dichiara che sarebbe meglio non morire affatto piuttosto che morire per la propria patria, opponendosi così alla retorica bellicista dell'insegnamento che usa i versi di Orazio «dulce et decorum est pro patria mori» (saranno ripresi da Owen come titolo di un poema). Incompreso dai giovani illusi, come era stato anche lui, che lo considerano un traditore, e anche incompreso dal padre, ritorna presto al fronte dove muore poco prima dell'armistizio. Già il libro poteva sollevare un'interpretazione non esclusivamente pacifista: poteva infatti apparire come un'esaltazione della forza e del dovere, come è fatto notare da P. Schoentjes, nel contesto della rivalorizzazione del vissuto della guerra e del "soldato al fronte" evocata nell'opera di Jünger. Il suo adattamento cinematografico, invece, è più chiaramente pacifista. Le lunghe discussioni tra i soldati sulla guerra non lasciano dubbi, accusano il Kaiser, i generali, gli industriali. Ma non è esclusa una rappresentazione estetica degli scontri, con un'attenzione particolare al ritmo, per cui il film è premiato agli Oscar per la miglior regia e come miglior film. Infine rimangono centrali alcuni valori come il coraggio, il sacrificio e il dovere. Il film suscitò l'ira dei nazisti ancor più del libro di Remarque. Nell'ultima scena, il protagonista muore, tentando di toccare una farfalla posatasi davanti a lui fuori della trincea e, colmo dell'assurdità, muore freddato da un cecchino francese somigliante al soldato del cimitero. In Germania le proiezioni furono interrotte da topi gettati dai nazisti sulla platea per scoraggiare gli spettatori. La proiezione del film fu vietata nel dicembre 1930.

L'incomprensione, il tradimento come anche gli sforzi di riconciliazione sono i punti cardine anche nel film del regista tedesco Pabst, *Westfront 1918* (1930), tratto dal romanzo di Ernst Johannsen (*Vier von der Infanterie*) in cui un soldato tedesco in licenza scopre il tradimento della moglie e decide così di tornare al fronte. S'innamora poi di una giovane vivandiera francese e muore in una chiesa adibita a ospedale, stringendo la mano a un soldato francese, pronunciando queste parole: «Feinde ? – Nein. Kameraden». I nazisti, subito dopo l'ascesa al potere, rispondono ai film di Milestone e di Pabst. L'obiettivo è mostrare il coraggio dei soldati tedeschi ed affermare che la Germania ha dovuto e deve lottare per sopravvivere. Nel 1934, *Stosstrupp 1917*, sottotitolato *Der gewaltigste deutsche Kriegsfilm* (che significa: «Il più violento film di guerra tedesco» ma anche «più potente»), cerca di superare il realismo dei film di Milestone e di Pabst ma con un messaggio tutt'altro che pacifista.

Pochi sono i film fascisti sulla guerra. Questo fatto è sottolineato da Nicolò Valentini nella «Gazzetta del Mezzogiorno» del 18 dicembre 1934:

> Chi si ponga a considerare l'essenza etica ed estetica dell'arte cinematografica e la virtù eccitatrice dei sentimenti del nostro tempo, non può non dolersi del fatto mortificante che in Italia manchi ancora il film della sua guerra [...] un'opera destinata ad avere un peso considerevole nella documentazione storica della guerra mondiale.

La volontà di utilizzare il cinema da parte del regime si confronta prestissimo, fin dal 1927-1928, con la realtà economica, con i gusti del pubblico e con l'efficienza limitata del cinema di propaganda. Più numerosi saranno i film di intrattenimento, che saranno chiamati i film dei "telefoni bianchi". Certamente però non si può non constatare quanto il cinema abbia avuto "un peso considerevole nella documentazione storica della guerra", da qui l'importanza dei film di Bernard, di Pabst, di Milestone che nonostante il loro statuto di finzione appaiono dei documentari. Tuttavia si possono citare *Cavalleria* (1936) e *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, che rappresentano la guerra in modo "nobile", e ancora *Le scarpe al sole* di Marco Elter (1935), dove il personaggio di Bepo, veterano della Guerra d'Africa, muore da eroe, e quello di Toni, che non sopporta di rimanere nelle retrovie in seguito ad una ferita, ritorna al fronte.

Dopo la vittoria elettorale del Front Populaire, coalizione di sinistra, nel 1936, e in piena marcia verso la guerra, in Francia una corrente cinematografica forse più isolazionista che pacifista

produce film come *La grande illusione* di Renoir (1937). Costituisce un'eccezione rilevante il fatto che questo film non si sviluppi al fronte ma in un campo di prigionia. Rifacendosi ai film americani e a quelli di Léon Poirier (*Verdun visions d'histoire*) e di Raymond Bernard (*Les Croix de bois*) è fornita una rappresentazione unitaria della società francese attraverso un gruppo eterogeneo di soldati (un aristocratico, un operaio, un ricco ebreo) che permette di mettere in scena tutte le classi sociali, le diverse visioni della guerra secondo gli interessi di ogni classe e i diversi modi di affrontare le vicissitudini della loro condizione di soldato.[203] La solidarietà tra gli uomini è basata sul modo di pensare e di comportarsi (come, per Boëldieu e von Rauffenstein, i valori militari sono fondati sull'idea dell'antica cavalleria) più che sull'appartenenza alla stessa nazione. Nell'ultima parte, Maréchal s'innamora di Elsa, una contadina tedesca il cui marito e i fratelli sono morti al fronte. Il film risulta però ambiguo, in particolare si nota la limitata solidarietà tra i due aristocratici che capiscono che questa guerra è il tramonto di un'epoca, rappresentando così il pensiero di Renoir che si definisce «uomo dell'Ottocento».
La fortezza dove i francesi sono prigionieri (nella realtà, il Castello di Haut Koenigsbourg in Alsazia ristrutturato negli anni Dieci dall'imperatore Guglielmo) non è altro che una metafora della guerra: muore il personaggio di Boëldieu (Pierre Fresnay); è come morto il personaggio di Rauffenstein (E. Von Stroheim), prigioniero del proprio corpo ferito, privo di ogni amicizia, di ogni comprensione in un mondo ormai svuotato di ogni senso della cavalleria. La guerra, cioè la morte, è l'unica soluzione per loro: «per un uomo del popolo è terribile morire in guerra. Per voi e per me, è una buona soluzione» dice von Rauffenstein. La guerra appare un pasticcio. Il patriottismo di Rauffenstein, soldato che ormai si sente come trasformato in un impiegato, è una grande illusione. L'altra via d'uscita è la fuga, ed è la via che segue Maréchal (Jean Gabin) per ricominciare a lottare, «malgré tout», perché «il faut bien qu'on la finisse cette putain de guerre, en espérant que c'est la dernière». La sua prima tappa è la Svizzera, che per lo spettatore del 1937 è uno Stato neutrale, sede della Società delle Nazioni. La grande illusione del titolo è anche quella.

Il film è pacifista e propone una visione internazionalista.[204] Nel 1938 Renoir dichiara ai giornalisti americani:

> parce que je suis pacifiste, j'ai réalisé *La Grande Illusion* […] Un jour viendra où les hommes de bonne volonté trouveront un terrain d'entente […] Aussi gênant soit-il, Hitler ne modifie en rien mon opinion des Allemands.

I contadini tedeschi non vedono i prigionieri come nemici. Ciò nonostante, il film non considera gli avversari come dei pari. I francesi rimangono superiori agli altri. I russi, che però li aiutano a fuggire, gli inglesi effeminati e soprattutto i tedeschi, per i quali non c'è alcuna simpatia, fatta eccezione per von Rauffenstein (Renoir fa cambiare la sceneggiatura dopo l'incontro con Erich Von Stroheim) sono rappresentati come privi di personalità e di individualità. In Italia, in Belgio e negli Stati Uniti è considerato come un film nazionalista e alla fine della guerra, nel 1946, saranno censurati l'amicizia tra Raufenstein e Boëldieu e l'amore tra Maréchal e Elsa, considerati come un invito alla collaborazione con i tedeschi.

Ben più violento sarà il *remake* del *J'Accuse* di Gance (1938): nell'ultima scena, i morti di Verdun risorgono dalla tomba, ma al posto dei giovani soldati della versione del 1918, la loro parte sarà affidata a vere "gueules cassées". Un'«assemblea generale universale» vota «la solenne abolizione della guerra tra ogni Stato e il disarmo immediato è stabilito all'unanimità: la guerra è

[203] È anche il riflesso dell'antisemitismo della società francese degli anni Trenta. Rosenthal combatte innanzi tutto per proteggere i suoi beni e le barzellette sugli ebrei non sono poche. Anche Maréchal è istintivamente antisemita, ma cambia idea. Per O. Curchod, si tratta di una strategia intelligente di Renoir per promuovere la loro integrazione nella società francese.
[204] In Francia, altra testimonianza della sua ambiguità, il film è acclamato a sinistra e a destra in una «union sacrée cinégraphique» («Cinémonde», 4 novembre 1937 citato in J. DANIEL, *op. cit.*, p. 136).

morta, il mondo è rinnovato». E, questa volta, i morti ritornano soddisfatti all'ossario di Douaumont, altra "grande illusione".

D'altro canto, al successo di Charlot fa seguito l'estro comico di altri film. In *Il Compagno B* o *Conoscete Mr. Smith* (*Pack Up Your Troubles*, 1932) di Leo Mac Carey, i comici Stanlio e Ollio si fingono disabili davanti a un sergente, ma sono costretti ugualmente ad arruolarsi: mandati all'attacco per liberare il soldato Smith, riescono per errore a mettere in moto un carro armato con cui vincono la battaglia. In *Vent'anni dopo*, o anche in *Stanlio e Ollio teste dure* (*Block-Heads*), Stanlio è incaricato di custodire una trincea durante l'assalto dei commilitoni, ma non si accorge che la guerra è finita. Vent'anni dopo è sempre lì da solo: viene allora localizzato e recuperato da un aereo, e deve, a quel punto, riprendere la vita borghese che aveva lasciato. Questo è l'essenziale del film. Per il resto, la guerra non è una cosa seria.

Il Sergente York (*Sergeant York*) di Howard Hawks, del 1941, con Gary Cooper, che è per Hollywood l'americano medio ma che è anche l'attore protagonista di *Addio alle armi* (1932), tratto dal romanzo di Hemingway,[205] è tra gli ultimi film sulla Prima guerra mondiale. Basato su una storia autentica, il film traccia la storia di un ragazzo del Tennessee, ubriacone e rissoso, che ha una vera e propria rivelazione poco prima di essere arruolato. Dopo un'esperienza quasi agostiniana (il vento volta le pagine della Bibbia che sta leggendo) diventa un caporale esemplare e un eroe nazionale. Con questo inno all'eroismo di John Doe, si cerca di preparare la popolazione ad accettare l'entrata del paese nella Seconda guerra mondiale. È l'ultimo film di Hollywood sulla Grande Guerra. È presto sostituito dai film di combattimento sulla Seconda Guerra (*The World War II Combat Film*) che si sviluppano a partire da un tema ben delineato e secondo modalità già sperimentate dall'industria cinematografica in quel genere di film.

3. Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta si assiste a un periodo di rappresentazioni cinematografiche segnate da una tendenza critica, trasgressiva, talvolta anche antimilitarista, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta.

La Prima guerra mondiale è poco rappresentata dopo la Seconda. Il primo conflitto sembra troppo lontano. Eppure si può citare *Le Diable au corps* di Claude Autant-Lara nel 1947, che mostra i retroscena della guerra. L'adattamento del romanzo omonimo di Raymond Radiguet del 1923 mette in scena la passione tra la sposa di un soldato al fronte e un ragazzo, spostando quindi l'attenzione dagli eroi verso le mogli e i giovani non reclutati. È un altro modo di parlare della Seconda guerra mondiale. Per lo spettatore, il film rinvia all'assenza dei soldati prigionieri in Germania, e forse anche alle donne innamorate di soldati tedeschi. Come il libro a suo tempo, il film fa scandalo e viene censurato.

La svolta avviene, nel 1957, con il film di Stanley Kubrick *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*). Il film si ispira a un avvenimento accaduto nel 1915 sul fronte francese quando un colonnello di artiglieria rifiutò di far sparare sui fanti che non volevano ubbidire agli ordini del generale Réveillac. È il primo film a mostrare la follia e la cecità dei militari (il nome del generale nel film, Mireau, riflette la sua visione del mondo, che l'ambizione rende ristretta, ottusa). Se il film viene distribuito negli Stati Uniti (anche se con alcuni ritardi e ostacoli sollevati dalla censura) come in Italia, in Francia le autorità militari costringono invece la produzione a rinunciare alla distribuzione del film, che verrà diffuso solo nel 1975. Il paese è in guerra (ufficialmente si parla di "opérations") in Algeria è l'antimilitarismo del film può apparire una critica al regime francese giacché nel 1958 il comando supremo stava elaborando progetti di reinstaurazione delle corti

[205] *Addio alle armi*, che definirei piuttosto come la storia di una passione in tempo di guerra, rappresenta i combattimenti con scene crude ma con un'estetica sorprendente per l'epoca, giacché chiaramente espressionista. Pur non essendo pacifista, il film può essere interpretato come un omaggio alla sofferenza dei tedeschi e ricorda che alcuni film espressionisti possono essere interpretati come metafore dei traumi della Grande Guerra (come *Il Gabinetto del Dottor Caligari*) anche se non rappresentano la Guerra.

marziali.[206] Kubrick dichiara di avere girato il film per ostilità contro tutte le guerre, ma il pensiero volge ovviamente alla Corea. Questo film apre la strada a molti altri, più antimilitaristi che pacifisti, che si ripropongono sempre di evocare la durezza e l'orrore degli scontri, ma che ormai denunciano anche il comportamento delle gerarchie militari. In questi film, il personaggio del generale arrogante e arrivista diventa un *topos*: Broulard e Mireau nel film di Kubrick, Leone in *Uomini contro*. Si evocano anche le ribellioni e si accusa la giustizia militare anticipando – sebbene sulla base di informazioni imprecise e con un certo schematismo, notato da M. Ferro – il trattamento riservato dagli storici a questo tema (Guy Pedroncini, *Les Mutineries de 1917* in Francia, e in Italia Forcella e Monticone su *Plotone di esecuzione. I Processi della prima guerra mondiale*, entrambi del 1967).

Dopo Kubrick, Josef Losey, in Gran Bretagna, propone nel 1964 *Per il Re e per la patria* (*King and Country*), nel quale un soldato sotto shock, unico sopravvissuto di uno scontro, decide di tornare a casa, dove scopre il tradimento della moglie. Mentre sta ritornando al fronte, è arrestato per diserzione. Il capitano Hargreaves lo difende davanti alla corte marziale, ma invano (come Dax nel film di Kubrick).

Una visione più distaccata e fondamentalmente ironica viene proposta dal film *La Grande Guerra* (1959) di Monicelli, che dichiara di essersi ispirato a Kubrick, sebbene vi si ritrovino anche le orme di Charlot e di Stanlio e Ollio. Penso alle inquadrature di inseguimenti sul tetto del treno all'inizio del film, quando Busacca ritrova Jacovacci, che sembrano uscite da un film di Charlot o di Buster Keaton, ma anche al modo in cui si ottiene una padella bucherellata per arrostire le castagne grazie alla raffica dei mitra nemici. Gli insulti di Jacovacci quando crede di vedere prigionieri austriaci (il suo comportamento cambia completamente quando scopre che sono italiani che tornano dalla prima linea) mettono in scena le teorie di Bergson sul genere comico e rimandano a Charlot. È anche rilevante la presenza delle donne al fronte, ma essa viene sdrammatizzata: la prostituta è una ragazza sana, allegra e astuta. Nonostante la sua vicinanza alla commedia all'italiana (evidenziata dalla presenza di Sordi e Gassman), il film ricalca a dovere quello di Kubrick, in particolare quando alla staffetta viene dato l'ordine di avanzare e di saltare nella trincea. Il film è un continuo susseguirsi di comicità, drammaticità (la visione del convoglio sanitario nella stazione), melodrammaticità (la lettera che annuncia a un soldato analfabeta il matrimonio della fidanzata con un altro) e anche ironia (la scena che contiene la declamazione di versi dannunziani). La rappresentazione dello scontro si ispira molto ai film americani sulla Seconda guerra mondiale. Si tratta così, per Monicelli, di «sfatare il mito di una guerra favolosa, del grande slancio eroico dell'Italia di cui si era parlato soprattutto durante il fascismo ma di cui si continuava a parlare» e di raccontare le sventure di «poveretti, mal vestiti, mal nutriti, ignoti, analfabeti, che andavano a fare una cosa che non li riguardava». Con il tessuto sonoro degli accenti e i pregiudizi diversi, il film parla anche in modo leggero e spesso buffo del convivere (con-morire sarebbe più esatto) di soldati che non si sentono italiani, che combattono per una patria che non esiste (si tratta di "fare gli italiani"). e, forse, finisce per esistere solo marginalmente. Monicelli gioca con i luoghi comuni della commedia all'italiana: i suoi eroi sono simpatici, un po' codardi, un po' ladroni (non si sa mai...). Non sono eroi nell'anima, ma «eroi della paura», come li ha definiti il giornale «La Stampa», ma pur sempre eroi che, sí, alla fine, si riscattano con coraggio prima di essere fucilati anche se il loro sacrificio resterà sconosciuto. Il film di Monicelli costituice il rovescio demistificante dei film patriottici degli anni Cinquanta, che esaltano i valori patriottici e servono a ridare credibilità all'esercito dopo la guerra, e nel contesto della Guerra fredda, come *Il Caimano del Piave* di Giorgio Bianchi nel 1950, *La leggenda del Piave* (1951) di Riccardo Freda, *La nemica* (1952) di Giorgio Bianchi, *Fratelli d'Italia* (1952) di Fausto Saraceni, *Di qua di là del Piave* (1953) di Guido Leoni, *Trieste, cantico d'Amore* (1954) di Max Calandri, *La campana di S. Giusto* (1954) di Mario Amendola e Ruggero Maccari, *Guai ai vinti* (1954) di Raffaelo Matarazzo, *I cinque*

[206] Cfr. N. OFFENSTADT, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective*, Paris, Odile Jacob, 1999.

dell'Adamello (1954) di Pino Mercanti. È importante tenere presente questi film in quanto costituiscono lo sfondo sul quale si staglia *La Grande Guerra* di Monicelli, che sarà la loro antitesi.

Monicelli racconta anche di aver tratto personaggi e situazioni da due libri: *Con me e con gli Alpini* di Jahier e *Un anno sull'altipiano* di Emilo Lussu. Ma il vero adattamento del libro di Lussu lo farà undici anni dopo, nel 1971, Francesco Rosi con *Uomini contro*, anche lui seguendo le orme di Kubrick, ma in maniera ancora più radicale. Egli mostra l'impreparazione, gli ordini inutili e la follia del comando supremo, della gerarchia e in particolare del generale Leone, le punizioni esemplari per i disertori, la decimazione dei ribelli e la fucilazione per insubordinazione del protagonista, il sottotenente Sassu. Il film riprende il tema del romanzo, allargandolo però alle guerre contemporanee e al contesto politico del '68 con il dibatitto sulla necessità di organizzare o meno (il cosidetto "spontaneismo") la ribellione. Così Rosi spiega di aver voluto mostrare «all'interno della guerra, l'oppressione di una classe da parte di un'altra, di una cultura da parte di un'altra». La rappresentazione della guerra come espressione della lotta di classe, già visibile nei film di Kubrick e di Rosi (soldati contadini e commandanti borghesi), viene sottolineta ancora di più nel film *Novecento* di Bertolucci (1979), nel quale Olmo, figlio di una contadina, viene mandato al fronte contrariamente a quanto accade all'amico Alfredo, figlio del padrone. La pellicola si conclude, alla fine della guerra, con la repressione delle proteste contadine da parte dell'esercito.

Dagli anni '60 alla fine degli anni '70, la rappresentazione della Grande Guerra è maggiormente collegata al contesto politico piuttosto che a un interesse specifico per essa ed in particolare per quanto riguarda i registi americani, prima alla Guerra di Corea e poi del Vietnam. Il corpo distrutto di Johnny nel film *Johnny prese il fucile* (1971) è la rappresentazione emblematica dei soldati americani che tornavano dal Vietnam. Joe Bonham, viene ferito l'ultimo giorno della guerra, perde non solamente gli arti superiori ed inferiori, ma anche la vista, l'udito e la parola. Ridotto a un tronco umano, è mantenuto in vita in un ospedale ma al riparo da sguardi indiscreti. Comunica con l'alfabeto Morse alzando e abbassando la testa sul guanciale. Chiede più volte di morire e di essere mostrato in pubblico per evidenziare la follia della guerra, ma i medici gli rifiutano tale fine. Questo film, del quale la mutilazione è l'argomento centrale, anticipa una svolta in termini di rappresentazione e di sensibilità, giacché ormai prevarrà l'espressione dei traumi.

4. Infatti, dalla fine degli anni Ottanta, le rappresentazioni della Grande Guerra sono sempre più segnate dai problemi della memoria, sia individuale che collettiva, dei traumi, delle vittime e della «brutalizzazione» (Mosse) delle società.

Come ha spiegato Laurent Véray, c'è innanzitutto un contesto memoriale. Si può notare la riappropriazione della memoria della Guerra anche in paesi extraeuropei e non americani, come con il film *Gli anni spezzati* (*Gallipoli*) dell'australiano Peter Weir (1981) sulla battaglia di Gallipoli nei Dardanelli dove in duecentocinquantamila (tra cui novemila australiani e neozelandesi) perserono la vita. C'è poi la sensazione di una perdita dei punti di riferimento nelle società moderne con la caduta del comunismo e la fine del «breve Novecento» (secondo l'espressione di Hobsbawn) che finisce con la guerra nella ex-Jugoslavia tra il 1991 e il 2001, e, con tragica ironia, con l'assedio di Sarajevo (1992-1996), luogo di inizio della Grande Guerra nel 1914; tutto questo in un contesto in cui l'identità e la costruzione europea appaiono incerte e erratiche. In particolare in Francia si moltiplicano i film ed i libri sulla Grande Guerra e con loro si diffonde l'idea che la Prima guerra mondiale è la Grande Guerra, matrice di tutte le catastrofi del Novecento e inizio della fine del umanesimo.

Ormai la rappresentazione della Grande Guerra è strettamente legata al problema della memoria e della facoltà di ricordare nel senso proprio del termine: per esempio, il protagonista di *Una lunga Domenica di passioni* (*Un long dimanche de fiançailles*, 2004) è un *poilu* colpito da amnesia. Il primo film rilevante di questo periodo, *La Vita e nient'altro* (*La Vie et rien d'autre*) di Bertrand Tavernier (1989) mette in scena, due anni dopo la fine della guerra, la ricerca del corpo di un soldato morto da parte della moglie e della fidanzata, che ignorano l'una l'esistenza dell'altra. Le

aiuta in questa ricerca il comandante Dellaplane, incaricato di dare un nome alle migliaia di soldati francesi dispersi e di celebrare la cerimonia della scelta del Milite Ignoto. Il film si confronta per la prima volta con il problema di un lutto impossibile da compiere e le cui conseguenze per le famiglie sono durevoli.

Gallipoli, del 1981, come anche *Capitaine Conan*, girato da Bertrand Tavernier nel 1997 a partire dal romanzo omonimo di Roger Vercel del 1934, illustrano la nuova problematica storica della brutalizzazione della società, concepita dallo storico americano George L. Mosse e che ebbe particolarmente successo in Francia. Secondo lo studioso, il processo di brutalizzazione iniziato con la Grande Guerra sfocia nella Seconda guerra mondiale, ma sorge naturale per il lettore pensare che, seppur con diversi strumenti, tale processo non sia mai cessato. Tavernier rappresenta la banalizzazzione della violenza ma sopratutto la distruzione della personalità del singolo con il caso esemplare di *Capitan Conan*, capo di una squadra incaricata di "pulire" (è questa la parola usata) le trincee nemiche sul fronte balcanico e che non riesce a ritrovare una vita normale alla fine della guerra.

Dopo *Johnny got his Gun* il *trauma*, la sofferenza dei corpi e delle anime, non sono solamente rappresentazioni, ma diventano ora centrali nei film sulla Grande Guerra. Prevale la rappresentazione del soldato come vittima e non più come eroe, secondo un punto di vista corrispondente alla società attuale dove «la souffrance est devenue la catégorie majeure de la perception du social et du politique», come sottolinea lo storico Christophe Prochasson (ne «Le Monde», 22 aprile 2007). Ciò è evidente in *La Chambre des officiers* di François Dupeyron (2001), in *Un long dimanche de fiançailles* di Jean-Pierre Jeunet (2004) e ancora in *Les Fragments d'Antonin* di Gabriel Le Bomin (2005).

Si può anche affermare che molti film prendono posizione nella controversia storiografica sull'accettazione della violenza bellica da parte dei soldati. Laurent Véray, assieme agli storici detti del "mémorial di Péronne", considera che i soldati erano esposti a una violenza parossistica accettata in modo massiccio, anche se il grado di accettazione cambia a partire dal 1916. La maggior parte dei film recenti dà maggior rilievo alla disobbedienza, alla diserzione, al rifuito di combattere, alle mutilazioni volontarie, come in *Un long dimanche de fiançailles* o *Joyeux Noël* (2005). A proposito di quest'ultimo, la storica Annette Becker ne denuncia la demagogia, giacché «pour le public, il est plus facile de croire que nos chers grands-pères ont été forcés de faire la guerre par une armée d'officiers assassins» («Le Monde», 10 marzo 2006).

Nel film di Christian Carion denunciato da A. Becker, soldati francesi, scozzesi e tedeschi dichiarano una tregua per la vigilia di Natale del 1914. Il regista, sul sito ufficiale del film, dice di voler «infrangere un tabù» e rivelare «una storia autentica che la Storia ha dimenticato». Questo episodio, accaduto in diverse zone del fronte, era però già stato raccontato nel 1969 da *What a lovely war!* di Richard Attenborough. Inoltre il regista si riferisce a questo episodio come ad una delle prime tappe della costruzione europea in un contesto, quello del 2004-2005, nel quale questa costruzione appare piuttosto burocratica: «Ma conviction est que ces soldats rebelles ont posé la première pierre de la construction européenne». È questa una vistosa inversione di rotta rispetto a una guerra che è stata, al contrario, considerata soprattutto come una guerra civile e come la rovina dell'Europa.

Purtroppo, come nota Laurent Véray, non si deve mai pensare che a proposito di questo tema, come di tanti altri, ci sia una linea dritta e continua, che determina una progressione, se non un progresso, e che esclude tutte quelle anteriormente esplorate, o anche altre: così, nel 2010, Steven Spielberg, il cui *Salvate il soldato Ryan* (1998) ha ispirato Jeunet per *Una lunga domenica di passioni*, gira *War Horse*, un affresco lirico con racconti intrecciati in cui le immagini belliche sono sospinte fuori dal campo visivo della cinepresa, ricongiungendosi così al cinema di Griffith per mostrare l'innocenza degli uomini e degli animali lacerata dalla guerra.

Pur sembrando così lontana, la Grande Guerra è rimasta rilevante nelle memorie, certo in modo diverso secondo i paesi, e tuttavia ormai universalmente rilevante. In questo processo, il

cinema ha assunto un ruolo importante, servendo anche da "staffetta" per la letteratura. Basti pensare ai numerosi romanzi francesi contemporanei sull'argomento, che si vogliono eredi del cinema, e in particolare di Kubrick (cfr. P. Lemaître, *Au revoir là-haut*, Prix Goncourt 2013). Per mezzo di tutte queste rappresentazioni, varie se non contraddittorie, il cinema ha promosso l'idea di una Grande Guerra parossistica: per usare le parole di Laurent Véray, una «metafora del secolo» e anche un «lieu de mémoire», cioè un serbatoio di molte interpretazioni ancora possibili per noi.

Bibliografia essenziale

Vengono qui citati i libri sul cinema utilizzati per la lezione. Il lettore italiano troverà nel recente libro di G. Ghigi un'ampia bibliografia cinematografica e storiografica.

A. ARNOUX, *La Guerre et la découverte du cinéma*, «La Revue du ciném », 22, 1er mai 1931, pp. 3-5.

A. ARTAUD, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, tome II, 1980.

J.G. AURIOL, *À quoi servent les films pacifistes?*, «La Revue du cinéma», 22, 1er mai 1931, pp. 45-49.

F. BRETÈQUE, *La vie quotidienne dans les tranchées telle que le poilu (ne) l'a (pas) vécue*, «Cahiers de la Cinémathèque», 69, novembre 1998, pp. 43-52.

G. BRUNETTA, *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*, Rovereto, Bruno Zaffoni, 1985.

N. BULTRINI, A. TENTORI, *Il cinema della Grande Guerra*, Chiari, Nordpress, 2008.

O. CURCHOD, *La "Méthode Renoir". Pleins feux sur* Partie de campagne *(1936) et* La Grande Illusion *(1937)*, Paris, Armand Colin, 2012.

J. DANIEL, *Guerre et cinéma*, Paris, Armand Colin- Presses de la Fondation des Sciences Politiques, 1972.

G. DELON, *14-18: matrice du film de guerre hollywoodien*, in *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, a cura di C. GAUTHIER, D. LESCOT et L. VÉRAY, Paris-Toulouse, Edition Complexe-La Cinémathèque de Toulouse, 2008, pp. 117-132.

A. FACCIOLI, *"Rulli di guerra nel cinema muto"* e *"La guerra al cinema"*, in *La Grande Guerra, Uomini e luoghi del 1915-1918*, a cura di D. CESCHIN, Torino, UTET, pp. 870-877 e pp. 942-951.

M. FERRO, *Cinéma et histoire* (1977), Paris, Gallimard, "Folio histoire", 1993.

P.A. GARIAZZO, *Il teatro muto*, Torino, S. Lattes & C., 1919.

C. GAUTHIER, D. LESCOT et L. VERAY (a cura di), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Paris-Toulouse, Edition Complexe-La Cinémathèque de Toulouse, 2008.

G. GHIGI, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande Guerra*, Soveria Manelli, Ruettino, 2014.

M. ISENBERG, *War on Film: The American Cinema and World War I, 1917-1941*, London, Associated University Presses, 1981.

B. KESTER, *Film Front Weimar. Representation of the First World War in German Films of The Weimar Period (1919-1933)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.

S. KRACAUER, *Films de guerre et films militaires allemands*, «La Revue du cinéma», 22, 1er mai 1931, pp. 32-37.

G. KRUMREICH, *Le film nazi de la Grande Guerre et* L'Entreprise Michael *de K. Ritter*, in *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*, a cura di C. Gauthier, D. Lescot et L. Véray, Paris – Toulouse, Edition Complexe – La Cinémathèque de Toulouse, 2008, pp. 147-160.

N. LAURENT, *Les traces de 14-18 dans le cinéma soviétique: mémoire et oubli*, in *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008*, cit., pp. 133-144.

G. L. GEORGES, *Films de guerre soviétiques*, «La Revue du cinéma», 22, 1er mai 1931, pp. 26-31.

A. MONTAGNE, *Verdun et la Grande Guerre sous le casque de la censure cinématographique*, «Cahiers de la Cinémathèque», 69, novembre 1998, pp. 67-74.

R. PRÉDAL, *La Société française à travers le cinéma*, Paris, Armand Colin, "U2", 1972.

P. SCHOENTJES, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, «Travaux de littérature moderne et contemporaine», 2008.

L. VÉRAY, *Montrer la guerre: la photographie et le cinématographe*, *in Guerre et cultures, 1914-1918*, a cura di J.-J. BECKER, J. M. WINTER, A. BECKER, S. AUDOIN-ROUZEAU, Paris, Armand Colin, 1994, p. 229-238.

L. VÉRAY, *La mise en sène du discours ancien combattant dans le cinéma français des années vingt et trente*, « Cahiers de la Cinémathèque », 69, novembre 1998, pp. 53-66.

L. VÉRAY, *Photographie et cinéma*, *in Encyclopédie de la Grande Guerre. 1914-1918. Histoire et culture*, acura di S. AUDOIN-ROUZEAU et J.-J. BECKER, Paris, Bayard, 2004.
L. VÉRAY, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008.
L. VÉRAY, *La Grande Guerre à l'écran. Entre reconstruction du passé et lecture du présent*, *in La Grande Guerre. Un siècle de fictions romanesques*, a cura di P. SCHOENTJES, Genève, Droz, 2008, pp. 355-379.
L. VÉRAY, *La représentation au cinéma du traumatisme provoqué par la guerre de 14-18*, *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008*, cit., pp. 17-44.
L. VÉRAY, *Sons et musiques de la guerre au cinéma*, in *Florence Gétreau «Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18»*, Paris, Gallimard- Historial de la Grande Guerre de Péronne, 2014.
D. VEZYROGLOU, *Le Cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

INTERVENTI

LA GUERRA DOPO LA GUERRA: L'ESPERIENZA DEI PROFUGHI NE *L'ANNO DELLA VITTORIA* DI MARIO RIGONI STERN

di Marguerite Bordry

«Era il convoglio del dolore. I carri, lenti, sembravano un accompagnamento funebre».[207] Così, all'inizio di *Un anno sull'Altipiano* (1938), Emilio Lussu descrive gli abitanti di Asiago costretti a lasciare le proprie case e a scendere in pianura a causa dell'avanzata austriaca, mentre migliaia di soldati salgono sull'Altipiano, improvvisamente diventato linea di fronte.[208] Questo incontro sgomenta Lussu e i propri compagni, che arrivano da un'altra linea di fronte, il Carso:

> La nostra colonna cessò i canti e si fece silenziosa. Sulla strada non si sentiva altro che il nostro passo di marcia il cigolio dei carri. Lo spettacolo era nuovo per noi. Sul fronte del Carso, eravamo noi gli invasori, ed erano slavi i contadini che avevano abbandonato le case, alla nostra avanzata. Ma noi non li avevamo visti.[209]

Nella letteratura bellica, gli abitanti delle zone di guerra occupano spesso posti di rilievo minore rispetto a quello dei soldati che combattono sul fronte. Tuttavia, nel 1985, Mario Rigoni Stern pubblica *L'anno della vittoria*, un romanzo sulla Prima guerra mondiale incentrato proprio sull'esperienza dei profughi della sua terra, Asiago e l'intero Altipiano dei Sette Comuni. Il romanzo è imperniato su tre paradossi: innanzitutto, benché costituisca una testimonianza sulla Grande Guerra, si apre proprio il giorno della Vittoria, il 4 novembre 1918, e si protrae durante l'intero «anno della Vittoria», fino al giorno di Natale del 1919. Perciò non vi sono descritti combattimenti e i protagonisti non sono soldati ma donne, bambini, nonni, nonché i padri, soldati smobilitati che tornano a casa. Inoltre, il romanzo è narrato dal punto di vista di un ragazzo di quattordici anni, Matteo Schenal, il cui sguardo infantile e spesso ingenuo non è compatibile – almeno all'inizio – con gli orrori che egli scopre al ritorno sull'Altipiano. Infine, bisogna sottolineare un ultimo paradosso: Mario Rigoni Stern, nato ad Asiago nel 1921, non ha vissuto la Grande Guerra ed è invece noto per *Il Sergente nella neve* (1953), la sua testimonianza sulla micidiale ritirata italiana in Russia durante la Seconda Guerra mondiale. Le vicende narrate ne *L'Anno della vittoria* sono tuttavia il frutto di lunghe ricerche storiche e delle testimonianze, anche familiari, raccolte dall'autore. Nell'opera di Rigoni Stern, la Prima guerra mondiale e le sue conseguenze sull'Altipiano di Asiago occupano un posto importante, sebbene si tratti di una parte meno nota della sua opera.[210] Lo scrittore intende così trasmettere la memoria collettiva degli abitanti di Asiago sulla Grande Guerra.

---

[207] E. LUSSU, *Un anno sull'Altipiano* [1938], introduzione di M. RIGONI STERN, Torino, Einaudi, 2000, p. 21.

[208] Nel maggio del 1916, l'esercito austriaco lanciò un'offensiva sull'Altipiano dei Sette Comuni, che segnò l'inizio di duri combattimenti che si protrassero fino alla fine della guerra. È questa esperienza che narra Lussu in *Un anno sull'Altipiano*. Agli abitanti di Asiago fu dato l'ordine di lasciare le proprie case il 16 maggio 1916, evento che Rigoni Stern descrive nel romanzo *Storia di Tönle* (1978) nel quale il pastore Tönle, rifiutandosi di lasciare l'Altipiano, viene arrestato più volte da esponenti di entrambi gli eserciti, prima di essere mandato in Austria, di evadersi e di tornare clandestinamente a morire sull'Altipiano.

[209] E. LUSSU, *op. cit.*, p. 21.

[210] Mario Rigoni Stern (1921-2008) fu l'autore di cinque romanzi e di numerose novelle, per le quali si possono distinguere tre fonti principali. La prima, quella che lo rese famoso, fu la sua esperienza di alpino durante la Seconda guerra mondiale, alla quale dedicò due romanzi (*Il Sergente nella neve*, 1953; *Quota Albania*, 1971) e molte novelle (*Ritorno sul Don*, 1973; *Aspettando l'alba*, 2004). La seconda grande fonte di Rigoni Stern è la storia dell'Altipiano di Asiago, dall'annessione al Regno d'Italia all'inizio della Seconda guerra mondiale, che egli ricostruisce attraverso tre romanzi nei quali ricompaiono gli stessi personaggi, anche se i protagonisti principali cambiano ogni volta (*Storia di Tönle*, 1978; *L'anno della vittoria*, 1985; *Le stagioni di Giacomo*, 1995). La Prima guerra mondiale e le sue conseguenze sull'Altipiano di Asiago sono al centro di questa trilogia. Infine, Rigoni Stern trovò una grande fonte di

I protagonisti del romanzo fanno infatti di tutto per ottenere l'autorizzazione a tornare sull'Altipiano per ricostruire la loro casa e riprendere il corso della loro vita. Ma nel tornare ad Asiago, fanno l'esperienza concreta degli orrori dei combattimenti svoltisi sull'Altipiano ed è un'esperienza tanto più dolorosa quanto è ritardata, poiché avviene quando la guerra è ufficialmente conclusa e, quindi, dopo la fine dei combattimenti. *L'Anno della vittoria* si rivela dunque un'efficace, per quanto amara e dolorosa, rappresentazione della Grande Guerra ad Asiago, vista da un punto di vista inconsueto, quello dei profughi, con un'impostazione cronologica altrettanto inconsueta. Studieremo tutti gli aspetti di questa guerra *a posteriori* vissuta dai profughi: le rovine, i segni di morte e, infine, i problemi posti dalla necessaria ricostruzione.

Rovine e distruzioni

Il romanzo inizia *in medias res*, con una descrizione del rumore dei violenti bombardamenti sull'Altipiano. Costretta a scendere in pianura nel 1916, assieme a tutti gli altri abitanti dell'Altipiano, la famiglia Schenal – Matteo, le sorelline, la madre e il nonno – si è rifugiata a Pra' del Giglio, un paese della pianura che sta proprio ai piedi delle loro montagne. Da lì non è possibile vedere ciò che avviene sul fronte, ma i cannoni e le bombe, che si sentono benissimo dalla pianura, sono diventati un sottofondo continuo, al quale tutti si sono abituati, finché esso non cessa improvvisamente:

> Dopo quel continuo boato che sembrava non dovesse mai aver fine, venne finalmente un silenzio profondo e impressionante che da quattro anni più nessuno, da quelle parti, aveva ascoltato. Una sera venne anche la notizia che la guerra era finita, che era stato firmato l'armistizio, e le poche campane superstiti ne mandarono l'annuncio per i piccoli paesi sparsi tra le colline.[211]

Come i profughi e gli abitanti di Pra' del Giglio, che facevano l'esperienza della guerra attraverso il suono prodotto dai combattimenti, la famiglia del protagonista fa l'esperienza della vittoria attraverso il silenzio improvviso. Quella notte, Matteo rivede il giorno in cui lui e i suoi lasciarono l'Altipiano e la sua descrizione riecheggia la testimonianza di Emilio Lussu:

> Con le gambe come fossero legate e il cuore gonfio che sembrava scoppiare erano andati via per la strada che costeggia il letto del Grabo; voltandosi indietro avevano visto le loro case senza vita, chiuse le porte e le finestre come mai lo erano state, e con i camini senza il fumo. I carabinieri lungo la strada che andava oltre i monti spingevano i più restii e facevano fretta e largo ai soldati che salivano dalla pianura. Alle loro spalle il paese bruciava e il campanile sembrava una torcia. Ogni tanto un grosso boato faceva tremare la terra.[212]

---

ispirazione nell'Altipiano, i suoi abitanti, la sua natura e i suoi animali, descritti in molte novelle come, ad esempio, nella raccolta *Uomini, boschi e api* (1980).

[211] M. RIGONI STERN, *L'anno della vittoria* [1985], in *Storie dell'Altipiano*, a cura di E. AFFINATI, Milano, Mondadori, 2008 («I Meridiani»), p. 109.

[212] Ivi, pp. 108-109. Questo brano è particolarmente interessante perché è uno dei rari momenti del romanzo in cui vengono descritti i combattimenti e le loro conseguenze nel momento stesso in cui avvenivano, e non dopo la fine della guerra. Tuttavia, come l'intero romanzo, questa descrizione è incentrata sul punto di vista degli abitanti di Asiago che non sono soldati; a differenza della maggior parte delle descrizioni belliche – come avviene ad esempio nel *Sergente nella neve*, narrato dal punto di vista del Sergente Maggiore Rigoni – non ci sono accenni al tipo di armi usate, né preoccupazione per eventuali feriti o vittime. La descrizione restituisce la percezione che i profughi hanno della guerra, cioè boati impressionanti, le case senza il consueto fumo del focolare e il bagliore degli incendi dovuti alle bombe. Va sottolineato infine che questa descrizione, un ricordo di Matteo intrecciato alla narrazione dei giorni della Vittoria, è un modo per l'autore di evidenziare un legame con la *Storia di Tönle*, romanzo nel quale gli eventi del 16 maggio 1916 sono già stati descritti: «Il fumo sopra le case era greve e i gerani alle finestre, gli orti, i prati in fiore non riuscivano ad attutire la bruttura e il disgusto di quel fumo giallonero; come il canto delle allodole e dei fringuelli negli angoli più

Il giorno dopo, egli decide di recarsi clandestinamente sull'Altipiano, ancora considerato zona di guerra e perciò vietato a chi non sia soldato, per ritrovare la sua casa.[213] Il tragitto è scandito con precisione topografica: Matteo riconosce e cita boschi, valli, malghe che gli erano consuete prima della guerra. Ma al di là dei nomi, non c'è più niente di riconoscibile e più il ragazzo si avvicina alla propria casa, meno riconosce il paesaggio che lo circonda, trasformato e distrutto dalla guerra:

> Alla salita del Mutahurst una profonda trincea tagliava la strada e per passarla erano stati posati dei tronchi, dopo circa mezzo chilometro ce n'era un'altra; alla Luka, l'apertura del bosco che era una finestra sui prati e le contrade, il groviglio dei reticolati e dei cavalli di frisia e dei gabbioni aveva aperto un varco verso la conca. Ma quando giunse sulla alture della Klama rimase impietrito: niente più era rimasto di quanto aveva nel ricordo e aveva conservato per tanti mesi nella nostalgia dell'anima: non erba, non prati, non case, né orti, né il campanile con la chiesa; nemmeno i boschi dietro la sua casa, e il monte lassù in alto era tutto nudo, giallo e bianco. L'insieme sembrava la nudità della terra dilaniata, lo scheletro frantumato. I gas, le bombe di ogni calibro, le mitragliatrici in tre anni avevano distrutto anche le macerie, ed era questo che i suoi occhi vedevano e la ragione non voleva ammettere.[214]

In questo brano, l'accumulazione negativa molto forte («non erba, non prati, non case, né orti, né il campanile») segna lo sgomento del ragazzo che scopre l'annullamento fisico dell'Altipiano durante la Grande Guerra: ogni traccia di vita, dell'uomo (gli orti, il campanile) o della natura (il monte nudo), è scomparsa. Come ultimo paradosso, anche le macerie, segno di distruzione, sono state a loro volta annichilite. La terribile esperienza di Matteo non si conclude qui. Quando giunge sul luogo dove sorgeva casa sua, deve fare uno sforzo per assicurarsi di essere al posto giusto e sovrapporre i ricordi di quello spazio un tempo familiare al mucchio di rovine che ha davanti agli occhi:

> La sua casa non c'era più e il luogo dove sorgeva era un mucchio di sassi rotti e travi annerite, e l'orto più in basso era diventato un cimitero in cui croci di legno sghembe o spezzate segnavano i tumuli dove nel 1916 e nel 1917 venivano sepolti i soldati italiani che morivano nell'ospedale da campo che era sorto poco lontano, nelle case dei Chescie. Dopo essersi fermato a guardare la linea dei monti e delle colline e aver visto affiorare il troncone del vecchio ciliegio che cresceva accostato al muro della stalla, si convinse che il luogo era quello.[215]

Il simbolo dell'orto diventato cimitero è molto forte e mette in luce un'altra esperienza concreta della guerra per i profughi: ormai, l'Altipiano è cosparso da segni di morte.

Un luogo di morte

Dopo tanti mesi di battaglia, l'Altipiano è letteralmente invaso dai cimiteri e dalle sepolture improvvisate:

> Dove era un luogo pianeggiante o suolo scavabile c'era un cimitero piccolo o grande: a ridosso dei paesi, nelle contrade, nei pascoli delle malghe, o dove erano sorti gli ospedali da campo. Ma oltre a questi che avevano un segno, una lapide, una croce o un cippo, c'erano altre migliaia di sepolture provvisorie di singoli caduti, o di gruppo dove era avvenuto un assalto, dove aveva

---

remoti e tranquilli non poteva farsi sentire tra la disperazione delle voci.» (M. RIGONI STERN, *Storia di Tönle*, in *Storie dell'Altipiano*, cit., p. 69).

[213] Come osserva giustamente Emilia Gherib in un recente saggio dedicato a Rigoni Stern, *L'anno della vittoria* racconta il bisogno incontenibile dei profughi di un *nostos*, il ritorno a casa. Cfr. E. GHERIB, *Espace intime, espace commun, Mario Rigoni Stern écrivain entre guerre et paix*, Paris, Éditions Publibooks, 2010.

[214] M. RIGONI STERN, *L'anno della vittoria*, cit., pp. 114-115.

[215] Ivi, pp. 117-118.

> colpito una mitragliatrice, dove erano cadute salve di batterie, o dove c'era stato un posto di medicazione. Inoltre, fuori dalle strade di arroccamento o lontano dalle contrade, molti erano i soldati che restavano insepolti.[216]

Dato il numero elevatissimo di morti, i profughi si ritrovano frequentemente di fronte a cadaveri di soldati e il romanzo è segnato da tali esperienze agghiaccianti per Matteo, ragazzo di quattordici anni. Fin dalla sua prima risalita sull'Altipiano, egli si ritrova di fronte a «dei soldati, anzi degli scheletri vestiti da soldato, dentro una buca di granata».[217] Molti mesi dopo, allorché molti sono ritornati a vivere sull'Altipiano e si cerca di sgomberarlo da ogni traccia della guerra, Matteo, in compagnia del padre, fa un'altra terribile esperienza: «per la rabbia che aveva dentro, l'uomo diede un calcio a un elmetto italiano abbandonato e Matteo vide con stupore e orrore un teschio uscire dall'elmetto. "Ecco la fine della povera gente. Crepare in guerra e tribolare in pace" disse suo padre».[218]

Per rendere possibile il ritorno dell'Altipiano alla vita, si organizza il recupero dei cadaveri,[219] sia dei soldati alleati (Italiani, Francesi o Inglesi) che soldati dell'Impero Austro-ungarico (Austriaci, Bosniaci, etc.), sicché tutti questi morti diventano una fonte di lavoro per i profughi. Il giovane Matteo è assunto in una squadra che lavora a disseppellire i soldati morti nelle trincee; questo lavoro, difficile per un ragazzo di quell'età, gli consente di scoprire tutto l'orrore dei combattimenti avvenuti in quei luoghi:

> Quel giorno, per lui, era stato particolarmente disgustoso e amaro, perché sul Col del Rosso, in un ramo di trincea austriaca semifranata, avevano dissepolto una decina di soldati italiani con i crani fracassati. In un ricovero due mazze ferrate testimoniavano la vicenda: feriti durante il combattimento forse erano stati deposti lì dai compagni; nel corso della battaglia, quando le trincee cambiavano occupante, capitò lì una squadra di bosniaci e li finì.[220]

Quest'esperienza *a posteriori* è particolarmente dura per il ragazzo, che, come tutti gli abitanti di Asiago, deve tuttavia abituarvisi. Ormai, il recupero delle salme è diventato una fonte di rinascita economica per Asiago:

> C'erano pure imprese che avevano appaltato il recupero dei soldati morti durante i quaranta mesi di battaglie. […] Le imprese avevano concordato un tanto alla salma; i corpi riesumati o raccolti venivano deposti in semplici casse e con i camion portati nei grandi cimiteri in allestimento presso i paesi o anche nei luoghi dove erano avvenute le stragi. In questo ingrato e pietoso lavoro non sempre si osservava un minimo di carità e di rispetto: talvolta le ossa di uno venivano mischiate con quelle di un altro e, peggio, ancora, di un corpo ne venivano fatti due per avere maggior utile alla fine della contabilità.[221]

Così, nel momento in cui si celebrano in Italia la vittoria e l'eroico sacrificio dei caduti per la Patria, i cadaveri dei soldati vengono oltraggiati per ricavarne più soldi. È una delle tante amare esperienze che si vivono sull'Altipiano di Asiago.

Rimangono anche sull'Altipiano ingenti quantità di armi perfettamente funzionanti: bombe, fucili, granate, ecc. Un giorno, Matteo, suo padre – appena smobilitato – e il loro vicino, il vecchio

---

[216] Ivi, p. 178.
[217] Ivi, p. 115.
[218] Ivi, p. 165.
[219] Le salme erano trasferite in grandi cimiteri. Nel 1936, venne ultimata la costruzione del Sacrario Militare di Asiago, dove furono trasferite tutte le salme dei soldati italiani caduti sull'Altipiano. La costruzione dell'ossario del Leiten è una delle vicende centrali del romanzo successivo di Mario Rigoni Stern, dedicato alla vita sull'Altipiano durante il periodo interbellico, *Le stagioni di Giacomo* (1995).
[220] M. RIGONI STERN, *L'anno della vittoria*, cit., p. 144.
[221] Ivi, pp. 178-179.

Tana, trovano un obice da quindici austriaco abbandonato in un prato e si avvicinano come incantati:

> «Non avevo mai visto questi bestioni da vicino», disse il padre di Matteo, «ma li ho sentiti e provati quando ci sputavano addosso».
> Stavano dietro la bocca da fuoco, traguardavano dall'alzo panoramico, toccavano gli aggeggi come fanno i bambini con un giocattolo che vedono per la prima volta; a Matteo venne la tentazione di tirare una funicella e uno scoppio subitaneo li scaraventò all'indietro per alcuni metri, mandandoli a ruzzoloni. […] Tana si alzò da solo e imprecò in tedesco: «Teufel verflucht! L'avevano lasciato caricato quei matti! Siete vivi?».[222]

Fortunatamente, nessuno di loro è ferito e il vecchio Tana decide di far esplodere l'obice usando una carica di dinamite:

> Quando uscirono dal ricovero era ritornato un grande e pacifico silenzio e videro che la canna dell'obice si era aperta come un grande fiore. Tana era contento del suo lavoro e ballava attorno all'arma di morte sconquassata e rotta dicendo: «Hai finito di ammazzare la gente! Hai finito! Hai finito!». Matteo era impressionato e stupito, guardava con timore il mostro morto. Poi batté le mani due volte e disse: «Bravo Tana. Bravo».[223]

In effetti, benché la guerra sia finita, le armi rimaste sull'Altipiano continuano a fare stragi: alcuni profughi muoiono dilaniati per via di bombe inesplose[224] e gli abitanti sono costretti alla massima cautela quando si avvicinano alle trincee o ai ricoveri. Tutto ciò pone il problema del ritorno alla vita dell'Altipiano di Asiago.

Ricostruire

Se non ci sono più né case né paesi, l'Altipiano è cosparso di materiale bellico, nonché di un vero e proprio labirinto di trincee, reticolati, ricoveri, baracche, che hanno sostituito i prati, i boschi e le malghe. Il narratore nomina sempre con grande precisione ogni luogo, come per meglio mettere in risalto l'ampiezza delle distruzioni e il contrasto tra la bellezza dell'Altipiano prima del 1916 e quello che esso è diventato. La prima volta che i famigliari di Matteo tornano alle rovine del proprio paese, cercano anche loro di sovrapporre i propri ricordi a quello che vedono:

> Con gli occhi e con la memoria cercavano di collocare in quello spazio rotto e distrutto case e famiglie di conoscenti, negozi, botteghe di artigiani, osterie. Qui doveva esserci la casa dell'avvocato Bonomo, quello che aveva sposato una cantante d'opera; qui la birreria del Macia; l'Albergo all'Aquila Imperiale dei Tessari; la Croce Bianca dove soggiornavano le persone importanti […]. Ma invece non c'era niente e in quel vuoto videro i resti del duomo a San Matteo dicatum e nemmeno più il bel campanile in pietre rosse e bianche ma una scaletta di legno che tra le macerie entrava in un buco dove, forse, c'era stato un osservatorio per l'artiglieria.[225]

[222] Ivi, p. 185.
[223] Ivi, p. 185-186.
[224] La strage causata dalle armi inesplose della Grande Guerra sull'Altipiano è ancora presente ne *Le Stagioni di Giacomo* di Rigoni Stern, in cui un ragazzo andato a recuperare munizioni per ricavarne denaro per mantenere la propria famiglia – un lavoro al quale erano ridotti molti abitanti di Asiago durante il periodo interbellico – muore dilaniato in un'improvvisa esplosione. Mario Rigoni Stern partecipò alla stesura della sceneggiatura del film *I recuperanti* di Ermanno Olmi (1970), girato sull'Altipiano, che descrive le difficili condizioni di vita di quelli che, nel secondo dopoguerra, svolgevano ancora questo pericoloso lavoro.
[225] Ivi, p. 161.

Il modo di vivere tradizionale sull'Altipiano non sembra più possibile e ciò sgomenta tutti quelli che, a poco a poco, tornano su:

> Giovani che erano lesti di gamba o vecchi esperti di tutti i sentieri dove un tempo passavano i contrabbandieri di tabacco, salivano a ritrovare i focolari distrutti. Ma quando ritornavano non avevano parole per descrivere la desolazione e la distruzione. Alcuni, specialmente quelli che avevano trovato lavoro nelle fabbriche della Lombardia o del Piemonte, decisero con l'amaro nel cuore, che lassù non sarebbero mai ritornati.[226]

Per quelli che, come la famiglia di Matteo, fanno di tutto per tornare sull'Altipiano, il ritorno a casa si rivela un'impresa tutt'altro che facile. Malgrado la fine della guerra, l'Altipiano è ancora sottomesso all'autorità militare e i suoi abitanti devono quindi seguirne le regole, che contrastano spesso con le loro necessità quotidiane. Tutto il materiale bellico, per esempio, dai reticolati ai più piccoli chiodi nei ricoveri sono considerati di proprietà dell'esercito se si stratta di trincee italiane, preda bellica se le trincee sono austriache. Viene perciò proibito ai profughi, compresi quelli che sono stati assunti dall'esercito per smontare le trincee, di prendere per sé il minimo oggetto:

> Gli ufficiali stavano attenti affinché non un oggetto di uso militare venisse usato e quando sorpresero un ragazzo di Conco che dentro un sacco aveva nascosto una pistola lanciarazzi con una dozzina di cartucce perché voleva festeggiare il Capodanno, venne licenziato su due piedi e denunciato al Tribunale Militare per "furto d'armi da guerra".[227]

Nonostante i regolamenti – spesso assurdi – delle autorità militari, la vita quotidiana dei profughi al loro ritorno ad Asiago è segnata dai resti bellici: così, i ragazzi dell'età di Matteo recuperano di nascosto fucili Mannlicher austriaci e li usano per cacciare selvaggina. Nello stesso modo, la nuova casa della famiglia di Matteo, una delle prime a risorgere sull'Altipiano, è ricostruita usando lamiere prese clandestinamente in un ricovero austriaco. Lo stesso Matteo si arrischia a recuperare posate, pentole e piatti di ferro smaltato in una trincea per darle ai suoi. «Nel fare questo pensava: "Avremo bisogno di queste cose perché le nostre sono andate tutte in pezzi"».[228]

Infatti, ricostruire una nuova casa e una nuova vita sull'Altipiano non si rivela un'impresa facile perché si è intralciati dall'assurdità amministrativa. Rigoni Stern racconta con grande precisione tutte le pratiche alle quali Matteo e la sua famiglia devono sottomettersi per la ricostruzione della loro casa. Per ottenere materiali edili, egli e suo padre si recano nell'Ufficio per la ricostruzione, proponendosi di pagare loro stessi una parte dei materiali necessari. Ma la riposta del geometra li spiazza:

> «Ci vuole la perizia giurata di un tecnico iscritto all'albo», rispose il geometra. E parlò loro di tecnici preposti, di consorzi tra danneggiati, di estratti di mappa, di commissari, di commissioni, di imprese appaltatrici e di altre cose ancora come carte bollate, moduli da compilare, certificati, sì che i due ascoltavano confusi e avviliti e quando il geometra finì l'uomo chiese: «Senta, io ho fatto tutta la guerra in prima linea senza carte bollate e certificati. Non potrei avere per intanto, s'intende pagando, qualche quintale di cemento, calce e vetri? Al resto si penserebbe noi.»
> «No! Assolutamente no» ripose il geometra.[229]

Questo brano riflette il contrasto tra i profughi che desiderano soltanto ottenere i mezzi per riprendere una vita normale e un'amministrazione lenta e cieca alle loro richieste e ai loro bisogni.

---

[226] Ivi, p. 132.
[227] Ivi, p. 140.
[228] *Ibid*.
[229] Ivi, p. 167.

Le famiglie che hanno perso tutto e stentano a trovare risorse per vivere nell'Altipiano devastato si vedono perfino negare le loro indennità di profughi:

> Alcune autorità, di loro iniziativa, avevano levato il sussidio giornaliero, sussidio a volte indispensabile e in certi casi unica fonte di sostentamento che, con il soldo che mandavano a casa i soldati al fronte, permetteva di comperare un po' di polenta e di latte. Dicevano alcuni Prefetti, o Sottoprefetti, o Commissari governativi, che essendo terminata la guerra, cessava pure la condizione di "profugo di guerra"; ma se questo ragionamento filava dal punto di vista burocratico, non certo era corrispondente allo stato reale dei fatti; e così ci vollero proteste, dimostrazioni silenziose di gruppi famigliari davanti ai municipi, interventi di qualche sindaco o di qualche deputato per ripristinare questo piccolo ma importante diritto di avere una lira al giorno per ogni persona e che valeva ben di più, ben di più, di ogni discorso patriottico sulla luminosa vittoria.[230]

Le difficoltà burocratiche costringono i profughi a combattere una nuova guerra contro l'indifferenza dell'amministrazione – ennesima amara conseguenza della devastazione della loro terra. Non è quindi sorprendente che ne *L'anno della vittoria*, appaia un risentimento crescente dei profughi nei confronti della Patria e del sentimento patriottico stesso, come lo dimostra questo commento a proposito di un manifesto pro patria:

> «Che belle parole», disse il padre di Matteo. «La nostra terra, la nostra patria, le nostre case, la vittoria. La patria che pensa al nostro avvenire. Ma lassù la nostra patria è stata distrutta. Non c'è più. Loro dicono così perché non sanno e non hanno visto. Intanto che predicavano, a noi è morta una bambina. E non abbiamo niente: tutto ci ha portato via la loro patria».[231]

Lo scarto tra l'Italia che celebra la vittoria e la situazione drammatica dei profughi e della loro terra è uno degli aspetti fondamentali del romanzo. Molti abitanti di Asiago esprimono un rigetto assoluto della guerra:

> «Guardate che disastro» diceva Tana, «quanto spreco e quante rovine, e tutto per ammazzare la gente». […] Quando furono più avanti il bosco d'alto fusto finì, non per clima o per altitudine, perché la vegetazione di abeti o di larici una volta arrivava ben più in alto, ma perché i tronchi erano stati schiantati dai bombardamenti, segati dalle mitragliatrici, e l'erba e gli arbusti uccisi dai gas. Pietre nude annerite dagli scoppi o giallastre per l'esplosivo, o bianche perché dissepolte dai millenni sembravano le ossa spezzate della terra. Dal terreno sottosopra affioravano resti umani ma quando arrivarono tra le une e le altre linee dove i reticolati dividevano i due schieramenti, il loro orrore raggiunse lo sbigottimento: dai grovigli di filo spinato pendevano al sole di maggio decine e decine di scheletri e pareva che l'aria li facesse dondolare.
> «Così» disse infine il padre di Matteo «sarà anche sull'Ortigara, sul Carso, sul Montello, sul Grappa. Questo dovrebbero vedere i governanti».[232]

Le ultime parole del padre mettono sullo stesso piano tutti i famosi campi di battaglia della Prima guerra mondiale, all'epoca celebrati in tutti i discorsi patriottici e l'agghiacciante descrizione degli scheletri. Questo accostamento rivela tutto l'orrore, la crudezza di quello che è realmente il campo di battaglia. Va sottolineato che il romanzo non contiene odio nei confronti del nemico: durante il suo lavoro nelle trincee, Matteo prova addirittura pietà per un alfiere austriaco di cui ritrova gli effetti personali, sperando che sia riuscito a salvarsi.[233]

---

[230] Ivi, p. 138.
[231] Ivi, p. 154.
[232] Ivi, p. 182.
[233] In realtà, ne *Le stagioni di Giacomo* si apprende la sua morte durante terribili combattimenti.

Per quanto l'esperienza bellica narrata ne *L'anno della vittoria* sia un'esperienza ritardata che avviene dopo la conclusione della guerra, consente tuttavia di ricostituirne il carattere atroce e di mettere in risalto un immediato dopoguerra nei campi di battaglia che viene spesso ignorato a favore delle celebrazioni della Vittoria. Il titolo del romanzo si rivela assolutamente paradossale: per gli abitanti di Asiago, l'anno della vittoria è fonte di amarezze, miserie e grandi dolori. *L'anno della vittoria* esprime il rigetto assoluto della guerra in sé, di chi l'ha voluta e di continua a celebrarla. Questo motivo accomuna molte opere di Rigoni Stern, dal *Sergente nella neve* a *L'anno della vittoria*, malgrado le impostazioni diverse delle due opere. Per lo scrittore, infatti, la guerra tra gli uomini non ha senso. Lo dimostra la conclusione di una novella dedicata alla sua esperienza sul fronte russo, durante il viaggio in treno assieme ai compagni Alpini, verso il Don:

> Ma uno quella notte non dormì. In un anglo del vagone, accompagnato dal ritmo delle ruote sulle rotaie, pensava, per la prima volta in vita sua, al destino della povera gente, alla guerra che pretende che la povera gente s'ammazzi a vicenda, e si chiedeva: «Chi ritornerà di quanti sono su questo treno? Quanti compaesani uccideremo? E perché?»
> Giacché al mondo, siamo tutti paesani.[234]

Quest'ultima frase è la chiave di lettura dell'intera opera dello scrittore di Asiago: potrebbe fungere da introduzione o da conclusione anche a *L'anno della vittoria*, romanzo che, paradossalmente, non descrive la guerra in sé ma le sue conseguenze, altrettanto devastanti, dopo una «vittoria» che, per i profughi di Asiago, suona piuttosto come una drammatica disfatta. Eppure, il romanzo si conclude su un barlume di speranza: la nascita di una bambina, sorellina di Matteo, il giorno di Natale 1919. Si tratta della prima nascita sull'Altipiano «dopo tante morti»; verrà chiamata Irene, perché «in greco vuol dire amica della pace»[235] e questa bambina diventerà un'importante protagonista del romanzo successivo, *Le stagioni di Giacomo*.

[234] M. RIGONI STERN, *Incontro in Polonia*, in *Storie dell'Altipiano*, cit., p. 793.
[235] M. RIGONI STERN, *L'anno della vittoria*, cit., p. 246.

BENEDETTO CROCE E LA LETTERATURA DI GUERRA
di Francesca Bottero

> L'età di cui il Croce, grande epigono, esprime l'uomo medio con la lucidità, la coerenza, il fascino del genio, fu un'età sostanzialmente non tragica. I chierici, i legislatori e le altre guide potevano credere in buonafede che gli eroi del secolo avessero trafitto con la spada i pescecani o i draghi della terra e del mare, e che, perfusi di quel sangue, avessero appreso il linguaggio degli alati sugli alti rami; cioè più o meno la risoluzione della Storia nell'Idea.[236]

I confini entro i quali Benedetto Croce si muove all'altezza dello scoppio della Grande Guerra sono quelli di un'Italia ancora legata all'immagine epica del nostro percorso verso l'unità, che esce dall'età giolittiana con la speranza di aver posto finalmente le basi per un prolungato periodo di pace e per una necessaria ripresa economica. Concretamente questa fase trova Croce ormai avviato alla definizione del suo pensiero filosofico e aggiunge nuovi progetti sul tavolo del lavoro erudito-storiografico: il filosofo, coinvolto attivamente all'interno del dibattito culturale del Paese, deve fare i conti con il fenomeno della guerra, giunta a bussare alle porte dell'Italia neutrale, cercando di adattarlo al progetto di ricognizione del recente passato, ideato proprio in questo periodo e venuto alla luce diversi anni più tardi, che ha per oggetto la storia del regno di Napoli, d'Italia e d'Europa.[237]

È cosa nota come Croce, tacciato dall'ambiente interventista di germanofilia e neutralista convinto, si ponga, a partire dal 1914, in termini di totale distacco rispetto al conflitto in corso, riservandosi il ruolo di intellettuale *super partes* che, in tanto marasma di discorsi pro e contro l'evento, non intende inserirsi nella polemica, ma continuare la sua opera proficua di studioso, nonostante le innumerevoli suggestioni che stanno mettendo in discussione gli assetti del panorama culturale italiano.

Una buona parte degli articoli di questo periodo, usciti prevalentemente sulla «Critica» e raccolti nel 1919 nella seconda serie delle *Pagine sparse* con il sottotitolo di *Pagine sulla guerra*,[238] si fanno attenta analisi non soltanto delle vicende politiche e di attualità che accompagnano il Paese nel suo percorso attraverso la guerra, ma anche delle nuove inclinazioni che la letteratura accredita nell'incontro con l'episodio bellico:

> Nemmeno potremmo adagiarci, come altri di quei divaganti, nell'aspettazione che, dopo la guerra, sarebbe sorta una nuova arte, un nuovo stile, una nuova scienza, una nuova filosofia, una nuova storiografia; non potemmo perché sapevamo che cotesti non sono doni che caschino dal

---

[236] G. DEBENEDETTI, *Probabile autobiografia di una generazione (Prefazione 1949)*, in *Saggi critici. Prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 27, poi in *Saggi 1922-1966*, a cura di F. CONTORBIA, Milano, Mondadori, 1982, p. 43, poi in *Saggi critici. Prima serie*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 15.

[237] «Era qui, importantissimo, il preannuncio non solo di studî metodologici, ma della stessa *Storia d'Europa*, e perfino della concezione della storia "come azione", le quali dovevano elaborarsi, e in apparenza strettamente legarsi, a tutt'altro momento storico, quello del Croce oppositore [del fascismo] […]. È vero che il Croce si affrettava a soggiungere l'incertezza indotta nel suo animo dalla guerra già divampata, e incombente anche sull'Italia; e sùbito si pensa al rifiuto (non certo mosso da semplice prudenza) che la *Storia d'Italia* opporrà alla trattazione della guerra, come di oggetto non ancora razionalizzabile. Costì subisce un arresto la sua andatura generale di teodicea» (G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, «L'Approdo Letterario», XII, 36, ottobre-dicembre 1966, p. 24, poi in *Altri esercizî 1942-1971*, Torino, Einaudi, 1972, p. 59).

[238] B. CROCE, *Pagine sparse*, II, *Pagine sulla guerra*, Napoli, Ricciardi, 1919, poi ristampato col titolo di *Pagine sulla guerra*, Bari, Laterza, 1928, *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, Bari, Laterza, 1950, e da ultimo *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, Bari, Laterza, 1965, edizione cui si rimanda per i testi d'ora in poi citati.

> cielo, o meccaniche conseguenze di vittorie militari e di rivolgimenti politici, ma opere del pensiero, che prosegue indefesso il suo lavoro dominando i nuovi avvenimenti.[239]

Croce non crede che questa fase possa radicalmente mutare il corso delle cose e diviene un osservatore diffidente della società e di come questa sembri essere influenzata dall'evento. Nell'ampio e variegato insieme dei «libri di guerra», distinto tra ciò che deriva dalla produzione letteraria sviluppatasi negli anni del conflitto e quanto viene scritto, invece, intorno ad esso, non riesce a rintracciare alcun elemento positivo e i tanti testi «che si vengono pubblicando da tre anni in qua […] saranno tutti assai presto dimenticati. Perché le cosiddette "verità", che si prova bisogno di dire nell'eccitazione e col favore della guerra, non hanno molta garanzia, e nemmeno persuasivo sembiante, di verità».[240]

È proprio su questo punto che si articola il discorso di Croce intorno alla guerra o che quantomeno ne avalla l'indicibilità fino a conflitto esaurito;[241] nella recensione all'articolo di Guido De Ruggiero, *La pensée italienne et la guerre*, comparso su la «Revue de métaphysique», Croce, infatti, afferma:

> A coloro che mi domandano (è la domanda che ha sostituito ai giorni nostri quella sul bel tempo) che cosa io pensi della presente guerra, ho da un pezzo preso l'uso di rispondere: che «la guerra è una cosa su cui non ci è nulla da dire». Nulla, perché c'è, invece, da farla. Stringere i pugni, gettare indietro il corpo, digrignare i denti, ecc. […] Se ne discorrerà a suo tempo, e […] proprio quando l'uccello di Minerva avrà ripigliato il suo volo. Ora se ne potrebbe parlare solo per indovinamenti; e d'indovinamenti se ne fanno già troppi, e le vetrine dei librai sono piene di libri sulla guerra, innanzi ai quali a me accade di rimormorare due versi che ho letti di recente in una rivista francese: *Souffrez que devant eux, augure, on ne s'incline: La contradiction s'y marie au vulgaire.*[242]

La sospensione del giudizio diverrà manifesta con la pubblicazione, nel 1928, della *Storia d'Italia*, compresa tra le date del 1871 e 1915, a voler sottolineare la difficoltà nel decifrare un periodo considerato come l'incubazione di quello successivo e di conseguenza strettamente legato all'avvento del fascismo in Italia e alle sue evoluzioni,[243] ma anche vincolato a una definizione di

---

[239] B. CROCE, *Postille. Intorno a questa rivista*, «La Critica», XIII, 1915, p. 318, poi col titolo *L'entrata dell'Italia in guerra e i doveri degli studiosi*, in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 54.

[240] B. CROCE, Ettore Romagnoli. – *Minerva e lo scimmione,* «La Critica», XV, 1917, p. 390, poi col titolo *Un italiano, un francese e un austriaco*, in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., pp. 179-180.

[241] In un ottica apparentemente similare, ma motivata da istanze differenti, anche Renato Serra, che a Benedetto Croce, nel dicembre 1912, invia un suo testo, apparso postumo, prima parzialmente sulla «Stampa» del 30 novembre 1923 (p. 3), poi integralmente sul «Baretti», nel quale la difficoltà a parlare della guerra non è più motivata, come per il filosofo, dalla necessità di darne una visione d'insieme a conflitto finito esautorandola dai canoni letterari e ascrivendola a quelli precipuamente storici, ma dall'incapacità del singolo, di qualunque singolo che ad essa abbia aderito, di coglierla come *cosa in sé* e per questo ridirla senza operare in funzione di una propria suggestione o finalità: «E tutti gli altri furfanti che li criticheranno, che ripiglieranno il lavoro, che vorranno correggere, compiere perfezionare; parleranno di documenti trascurati, di materiale prezioso, di miniere inedite, di luce nuova, con un rispetto barocco e feticista di tutti quei pezzi di carta, con una fiducia massiccia che con tutti quei pezzi insieme si possa ricostruire la realtà» (R. SERRA, *Renato Serra e il concetto di storia. Partenza di soldati*, «Il Baretti», IV, 8, agosto 1927, p. 40, poi *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, in *Scritti di Renato Serra* a cura di G. DE ROBERTIS e A. GRILLI, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 532).

[242] B. CROCE, Guido De Ruggiero. – *La pensée italienne et la guerre*, «La Critica», XV, 1917, p. 132, poi col titolo *Il pensiero italiano e la guerra*, in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., pp. 159-160.

[243] «Questo processo di determinazione si realizzò in Croce attraverso il congiungimento del totalitarismo all'irrazionalismo ottocentesco pervenuto alle sue estreme conseguenze nella deflagrazione della Prima guerra mondiale e nelle perturbazioni che ad essa erano seguite. La storia italiana ed europea tra le due guerre assumeva così tratti ben più incisivi di quanto potesse consentire, da sé sola la pallida raffigurazione parentetica» (P.G. ZUNINO, *Mito della "parentesi" e realtà dell'Italia fascista in Benedetto Croce*, in *La Repubblica e il suo passato,* Bologna, il Mulino, 2003, p. 306).

storia come serie di cicli positivi intervallati al suo opposto – *a contrario* – da fasi negative,[244] individuabili, ad esempio, con la guerra e connotate dai caratteri propri della degenerazione e della malattia.[245]

Solo nel 1918 Croce inizierà a tracciare una linea di demarcazione tra ciò che rimane al di qua del periodo bellico e ciò che viene generato a cose fatte: sono emblematici a tal proposito alcuni articoli tra cui *Scrittori di prima della guerra*, dove il filosofo inserisce Paul Claudel e si sofferma, recensendone gli ultimi lavori teatrali, a rilevare una nociva tendenza al soggettivismo emersa in buona parte della scena letteraria nazionale e internazionale già a margine del conflitto: «Ma in quale poeta, in quale grande poeta, in quale vero poeta, si è mai trovata questa forma di commozione, che si vien sempre più allargando nella recente letteratura? […] Il teatro del Claudel, con tutte le sue pretese di profondità filosofica e di poesia sublime, è un delirio neuropatico: e quando mai il delirio e la patologia sono stati poesia?».[246]

Le immagini tetre della guerra, riviste attraverso la lente fine degli scrittori in essa coinvolti – si pensi al poeta Wilfred Owen in ambito inglese e a tanta nostra narrativa che documenta la vita quotidiana al fronte – si volgono istintivamente a un retroterra patologico, che affonda la propria ispirazione nel disagio subito sui campi di battaglia; di quel sentire "distorto" Croce preavverte la portata analizzando le opere nate tra il 1914 e il 1918 e individua nella rinnovata ammirazione per i poeti d'Oltralpe, come Rimbaud, lo specchio di una infermità generalizzata della fase storica in corso: «È certo che il Rimbaud, pel suo ideale di vita sciolto da ogni freno morale e pel suo ideale di un'arte che renda immagine del caos delle sensazioni, viene incontro, con duplice infermità, alla duplice infermità che ha travagliato e travaglia molte anime del nostro tempo».[247]

Nel configurare il profilo del momento letterario contemporaneo, attraverso l'estromissione dal concetto di arte di tutto ciò che devia dalla linea della poesia intesa come «armonia dei suoi contenuti»,[248] suggerisce *L'atteggiamento da adottare nei tempi antiartistici*, uno stadio creativo che non è la semplice risultanza degli input offerti dall'evento in quanto tale, bensì emanazione di una fase già avviatasi precedentemente e che in esso ha trovato gestazione:

> Non già, dunque, per effetto della guerra, perché il drizzone preso dalla letteratura e dalle arti in Italia e in Europa tutta […] era bello e determinato assai prima della guerra. Si potrebbe solo meravigliarsi che la guerra non l'abbia cangiato; ma veramente i fatti esterni […] come la guerra, restano inefficaci, perché in quella loro esternità hanno dell'astrattezza, e il loro interiorarsi e il loro concreto operare fa poi tutt'uno con la realtà degli animi nei quali essi operano; e un letterato decadente (un d'annunziano, un pascoliano, un claudeliano, un futurista) rimarrà pur sempre decadente in letteratura, perché lanciare bombe, volare in aeroplani, navigare in sommergibili, slanciarsi sul nemico non sono cose che per sé modifichino, in un determinato e desiderato senso, lo stile, cioè il sentimento e la fantasia e, in genere, l'anima.

[244] «Domandarsi perché mai il processo proceda così, o pensare che possa procedere altrimenti, senza lotta, senza passaggi faticosi, senza pericoli, senza arresti, senza pencolare verso il male né impigliarvici, non ha senso, come non ha senso domandarsi perché il "sì" abbia per correlativo il "no", e almanaccare di un puro "sì" scevro di "no" o di una vita che non contenga in sé la morte e non debba sorpassare a ogni istante la morte» (B. CROCE, *L'attività morale*, in *La storia come pensiero e come azione*, «La Critica», XXXV, 1937, p. 31, poi in *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1938, p. 44).

[245] «Il fatto, insomma, che la *malattia* fosse tuttora in corso, e indeterminato ne restasse l'esito, contrastava con la possibilità di poterne tracciare, in sede storiografica, la linea generale. Era un limite strutturale, intrinsecamente attinente, per Croce, alla dimensione *storiografica*; non era, di per sé, una scelta *politica*» (M. CILIBERTO, *Momenti della filosofia crociana fra le due guerre*, in *Tendenze della filosofia italiana nell'età del fascismo*, a cura di O. POMPEO FARACOVI, Livorno, Belforte Editore, 1985, pp. 194-195).

[246] B. CROCE, *Scrittori di prima della guerra: Claudel*, «La Critica», XVI, 1918, p. 188, poi in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 195.

[247] B. CROCE, *La ragione della voga letteraria del Rimbaud*, «Il Resto del Carlino», 27 giugno 1918, poi «La Critica», XVI, 1918, p. 255, poi in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 206.

[248] E. MONTALE, *L'estetica e la critica*, in *Benedetto Croce*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. 44, poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, p. 2528.

> Cosicché io vedo certo con dispiacere, ma senza stupore, che i giovani nelle trincee leggano soprattutto roba futuristica e decadente, e che dalle trincee tornino decorati bensì pel loro valore di soldati, e buoni e serî e modesti, ma tutti avvolti ancora in quella vieta letteratura, e non sappiano parlare e scrivere se non in quelle forme. Se anche la guerra a lungo andare indirizzerà diversamente le fantasie, è certo che, per ora, le mantiene tali e quali, o anche le conferma in quel tale e quale.[249]

Nel breve scritto *Per un giovane medico e poeta caduto in guerra*, poi prefazione al testo *Versi e lettere* di Emilio Ricci (Bari, Laterza, 1916), Croce individua nella guerra il momento scatenante di un dramma che i giovani impegnati al fronte rielaborano attraverso la scrittura, pratica «che consente […] di leggere le commosse e gravi parole che essi scrivevano per sé o per le persone congiunte, effondendo il cuor loro».[250] Il giudizio sull'opera smarrisce pertanto una valenza critica e si rapporta al testo come a un'intima raccolta di memorie, attestazione del tutto personale di una individuale esperienza di guerra: «Senonché, sarebbe affatto fuori luogo venire particolareggiando questo sommario giudizio e scrutare i versi del Ricci con la lente del critico. Fossero assai più imperfetti che non sono, fossero non versi ma prosa, e prosa non elegante, ma rozza e scorretta, questi scritti serberebbero sempre il loro valore, come documenti di una vita d'uomo».[251]

Analogamente nel 1917, nella premessa al volumetto di lettere di Innocenzo Ferraioli, caduto sul Monte Fossetta nel giugno 1916 in uno degli scontri legati alla *Strafexpedition*, Croce approfitta nuovamente della testimonianza di un caduto e ne esalta la «luce ideale» che circonda i ragazzi sulla linea del fuoco, al di là dell'interesse strettamente cronachistico degli avvenimenti bellici riportati: «Ma non solo la cronaca dei suoi casi di quell'anno di guerra è in queste lettere, le quali, senza alcun apparecchio, con grande spontaneità e semplicità, lo mostrano ardente di fede patria e insieme giovanilmente gaio, col pensiero sempre vòlto ai suoi cari e insieme risoluto e coraggioso e dignitoso, pronto al sacrificio».[252]

La guerra è, per sua definizione, un tempo antiartistico, dunque, ciò che di buono ne deriva, fuoriesce dalla sua spinta distruttrice come un timido e personalissimo esempio di amor patrio e filiale, tutto il resto, dentro o fuori l'argomento, non fa letteratura: la visione del momento presente, nell'esperienza umana di ogni singolo individuo avversato dalle circostanze si trasforma in esame di coscienza e rovello morale, su cui il filosofo non può non interrogarsi.[253]

Ecco allora che esaminando le pagine inviategli dall'amico Enzo Petraccone prima di trovare la morte al fronte, inserite dal Croce in coda allo studio del giovane su Luca Giordano col titolo di *Colloqui*, cerca di dare una giustificazione a quei fogli che per ammissione stessa del suo autore non vogliono essere «diarî o testamenti spirituali», ma semplici «impressioni e soliloquî fatti in certi momenti di umore quasi nero o di rimpianto»; Croce fa fatica a definire quella forma frammentaria che sfugge dalla dimensione epistolare o poetica e che sarà invece una delle costanti di buona parte della narrativa nata in trincea. Si costringe così a terminare il testo introduttivo dando un senso, un poco forzato, alla pubblicazione di quell'insieme di carte non codificate, dimentiche di una missione esplicita e prive di un fine apparente:

---

[249] B. CROCE, *Pensieri sull'arte dell'avvenire. Aspettazione di peggiori tempi per l'arte*, «Il Resto del Carlino», 23 ottobre 1918, poi «La Critica», XVI, 1918, pp. 382-383, poi in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 273.

[250] B. CROCE, *Per un giovane medico e poeta caduto in guerra*, «La Critica», XIV, 1916, p. 460. poi in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 146.

[251] Ivi p. 147.

[252] B. CROCE, *Un giovane caduto in guerra: Innocenzo Ferraioli*, «Giornale d'Italia», 13 giugno 1917, poi in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 179.

[253] «Il senso della fatalità gravava sulla troppo limpida spiegazione della guerra – quale processo storico; e sotto il suo incombere, la fede entusiastica e ingenua di combattere per ristabilire "la giustizia nelle contese tra i popoli" si allargava a fede più vasta. Dove gli uomini non più erano guardati come creatori ed arbitri di storia, sì come strumenti; che alla storia collaborano, ma senza sapere dominarla e dirigerla» (A. MAUTINO, *La formazione della filosofia politica di Benedetto Croce*, a cura di N. BOBBIO, Bari, Laterza, 1953, p. 264).

> Qual significato avevano, dunque, lo scetticismo e il pessimismo, che turbano i *Colloquî* qui pubblicati (e pubblicati, perché credo che tale fosse il suo desiderio nell'affidarmeli)? […] Erano essi nient'altro che brama di luce, bisogno di sincerità, rigorosa autocritica di una nobile anima, che non era ancora riuscita, sebbene vi si sforzasse, a dominare con la mente il mistero delle cose: erano l'anelito religioso di chi cercava e non trovava ancora il suo Dio, il Dio che pur viveva nel suo petto, e che ispirava e guidava tutto il suo sentire e tutte le sue azioni.[254]

Benedetto Croce gioca un ruolo non secondario nell'instillare una certa diffidenza verso quel genere di testi, in primo tempo privati di una propria autonomia letteraria e solo in seconda battuta riabilitati, in virtù dell'importanza derivata dalla testimonianza diretta dei suoi partecipanti, come documento storico prima che letterario, alla luce del fatto che il panorama a lui contemporaneo altro non può offrire se non «dissoluzione morale e intellettuale»:

> Ma a questa vita con sé stessi, o in compagnia di pochi, la guerra ci ha già piegati e adusati; e ha fatto qualcosa di meglio: ce n'ha dato il gusto e il compiacimento; sicché, forse, noi non riusciremo mai più a riprendere la socialità di una volta, che ci parrà al paragone frivola e grossolana. In quel modo ci salveremo individualmente, e insieme serberemo al migliore avvenire l'idea di quel che è sempre stata, e sempre sarà, la poesia e l'arte.[255]

È proprio su questo aspetto che Croce fissa la propria idea intorno ai diari di guerra recensendo nel 1921 quello postumo di Otto Braun e auspicando quella fatidica raccolta di memorie di combattenti che di lì a poco, tra il 1929 e il 1933, si concretizzerà proprio sulla «Critica» nei *Momenti della vita di guerra* di Adolfo Omodeo:

> Quando si potrà tornare sui moltissimi volumi e volumetti e opuscoli nei quali sono stati raccolti o si vengono raccogliendo lettere e diarî di giovani caduti nella grande guerra; quando vi si potrà tornare non già solo per ammirare in quelle pagine, e venerare, manifestazioni di nobile sentire e di alta virtù, e ravvivarvi la memore gratitudine delle famiglie e della patria e dell'intera umanità, ma con mente serena e indagatrice, come su documenti storici, io credo che essi potranno dirci assai cose sui problemi spirituali del mondo moderno e sulle vie del prossimo avvenire. […] [Rispetto ai romanzi e alla poesia] in quegli scritti, invece, la serietà della vita reale ha di solito messo a nudo quanto nell'uomo è di più profondo e perciò di migliore. Vorrei esortare qualche ingegno storico e filosofico ad accingersi fin da ora al lavoro preparatorio, con pazienza e con freddezza, e a sceverare e ordinare e cominciare a porre punti di orientamento.[256]

Dunque testimonianza personale, tradotta, nell'unione delle tante voci scriventi della Grande Guerra, in miscellanea corale per farsi documento storico. A livello europeo aveva già dato prova di riconoscere la portata di quel genere composito il Premio Nobel Romain Rolland che individuava nelle parole redatte dai giovani partiti per il fronte, differenziando la gioventù letteraria tedesca – in

---

[254] B. CROCE, *Prefazione* a E. PETRACCONE, *Luca Giordano*, Napoli, Ricciardi, 1919, poi «Giornale d'Italia», 12 giugno 1919, poi in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 313.
«E perciò, proprio tramite l'analisi delle metafore ricorrenti nella prosa crociana, questa necessità di nominare una realtà frantumata e centrifuga, per fornirle un sia pur mobile volto, sembra manifestarsi nella sua peculiare valenza morale e problematica. Essa risulterà […] radicata in una immaginazione di tipo, tutto sommato, illuministico – il sempre testimoniato bisogno di "far risplendere (…) la luce" – previa, s'intende, l'espunzione del filosofismo assoluto, e in quanto tale, secondo Croce, profondamente antistorico, che è caratteristico di quella visione» (E. GIAMMATTEI, *I nomi, le metafore, l'etica*, in *Retorica e idealismo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 80).
[255] B. CROCE, *Pensieri sull'arte dell'avvenire. L'atteggiamento da adottare nei tempi antiartistici*, «La Critica», XVI, 1918, p. 385, poi in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 277.
[256] B. CROCE, Otto Braun. – *Aus nachgelassenen Schriften eines Frühvollendeten*, «La Critica», XIX, 1921, pp. 170, poi col titolo *Il diario di un giovane tedesco caduto in guerra*, in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., pp. 319-320.

buona parte non impegnata nel conflitto e quindi "produttrice" di letteratura in senso stretto – da quella francese – praticamente convogliata in massa in prima linea – un importante estratto della realtà storica e il principio di una nuova arte.[257]

Croce che rifiuta la raccolta antologica alla quale gli propone di aderire Giuseppe Prezzolini con alcuni dei suoi pezzi sulla guerra, nel dicembre 1917, poco dopo la disfatta di Caporetto, perché incapace di speculare a livello letterario sulla tragedia che ha colpito l'Europa e, di conseguenza, l'Italia,[258] e che l'anno successivo, alla consulenza chiestagli dall'editore Ricciardi intorno a un volume da affidare allo stesso Prezzolini sul fenomeno librario durante il conflitto, che comprenda anche un capitolo sulla letteratura di guerra, ribadisce le medesime perplessità,[259] ammetterà invece, a distanza di qualche tempo, il valore di quel tipo di materiale estrapolato dalle memorie intime dei combattenti.

Un valore inestimabile scaturito da quel bisogno che Piero Gobetti assimilerà al «desiderio di perdersi in impressioni di significato popolare»,[260] per giunta indispensabili alla creazione di una nuova letteratura, e che lo stesso Croce, pur nella convinzione di trovarsi di fronte a un insieme di *exempla* morali di una fase documentabile solo a posteriori, identificherà nel ribaltamento dell'immagine della guerra, finalmente svuotata della sua patina magniloquente e dei suoi connotati retorici:

> La lunghezza e lentezza del suo decorso scava come un abisso tra l'uomo della vita ordinaria e quello delle trincee, e fa l'uno come dimentico dell'altro, una creatura diversa; l'enorme moltitudine che si richiede di combattenti, trasporta nel nuovo modo di vita uomini di mente affinata e di animo delicato, che prima vi capitavano in assai scarso numero. La comunanza delle origini spirituali dei varî popoli combattenti fa sentire sé medesimo nel nemico, sottoposto alla stessa legge e alla stessa necessità; fa sentire la guerra come cosa orribile, quantunque di "orrore sacro". È accaduto perciò che, terminata questa guerra, non sia stato possibile travestirla immaginosamente, come si usava pel passato, in una sorta di eroica cavalcata, di allegria imporporata di sangue, di avventura pericolosa e gioiosa, che si ricordi non senza rimpianto: coloro che hanno cercato di atteggiarla artificiosamente così, sono stati quelli medesimi che, durante la guerra e attraverso la guerra, hanno continuato la vita ordinaria.[261]

---

[257] «Je pensais que nos jeunes écrivains à nous n'écrivaient pas de "littérature". Leurs œuvres, ce sont leurs actes; et ce sont aussi leurs lettres. Et, je me disais, après avoir relu quelques-unes de ces lettres, que notre part était la meilleure. Ce n'est pas mon sujet de montrer en ce moment la place que prendra cette correspondance héroïque, non seulement dans notre histoire, mais même dans notre art. Le fleur de notre jeunesse y a mis tout son être, sa foi et son génie. Pour telle de ces lettres, je donnerais le plus beaux vers du plus beau des poèmes. On le verra plus tard: quoi qu'on puisse penser de la valeur de cette guerre, quel qu'en soit le résultat, la France – la France qui se bat – y aura écrit, sans y songer, sur le papier maculé de boue et, quelquefois, de sang, quelques-unes de ses pages les plus sublimes» (R. ROLLAND, *Littérature de guerre*, in *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Ollendorff, 1915, p. 136).

[258] «Provo ora un'intima riluttanza a tutto ciò che è manipolazione letteraria della guerra. Ora occorrerebbe solo gente che afferrasse per gli orecchi gli italiani e li costringesse a pensare alla serietà della nostra situazione e a fare il proprio dovere. Libri, discorsi, antologie sono pannicelli caldi. Si è troppo, nel passato, creduto a queste cose. Potranno bensì giovare in altri momenti, ma come accompagnamento di una educazione a forza di fatti» (Da una lettera del 16 dicembre 1917, in B. CROCE-G. PREZZOLINI, *Carteggio*, II, *1911-1945*, a cura di E. GIAMMATTEI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990, pp. 459-460).

[259] «Non mi dispiace l'idea di un volumetto su quel tema, affidato al Prezzolini. Non che io creda che il tema sia molto importante, o piuttosto che il Prezzolini lo approfondisca, rendendolo importante. Ma credo che il volumetto andrà» (da una lettera di Benedetto Croce a Riccardo Ricciardi, in E. GIAMMATTEI, *I dintorni di Croce. Tra figure e corrispondenze*, Napoli, Guida, 2009, p. 223).

[260] P. GOBETTI, *Guerra e pace*, «L'Ora», 3 gennaio 1925, poi in *Opere complete. Scritti storici, letterari e filosofici*, vol. II, a cura di P. SPRIANO, Torino, Einaudi, 1969, p. 602.

[261] B. CROCE, Paul Raynal. – *Le tombeau sous l'Arc de triomphe*, «La Critica», XXIV, 1926, pp. 375-376, poi col titolo *Una tragedia sulla guerra*, in *L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra*, cit., p. 330.

CANTARE PER (R)ESISTERE:
L'INNO NOSTRO DEI PRIGIONIERI ITALIANI DI RUSSIA

di Ida De Michelis

> Perché cantando il duol si disacerba
> [F. Petrarca, *RVF*, *Nel dolce tempo de la prima etade*, XXIII, 4]
>
> Di fronte al pericolo, sotto l'infuriare del bombardamento, in linea di fuoco il nostro soldato cantava *e se non canto / moro*
> [G. Ungaretti, *Zona di guerra / Vivendo con il popolo*, datato P..., 30 dicembre 1917]

Il valore universale di resistenza intellettuale dell'attività artistica contro il disfacimento psicologico e intellettuale cui si è sottoposti dalla violenza della guerra e della reclusione è noto, ch'esso si esaurisca in un più immediato intrattenimento piuttosto che invece tenda ad essere un atto di riconoscimento identitario individuale o collettivo nella denuncia dell'estremo.[262] In particolare il canto corale si propone come arma collettiva di entrambe queste esigenze, immediata e a più lungo termine, e infatti anche nelle memorie della Prima guerra mondiale spesso si incontrano soldati che intonano melodie, dalle più tristi e sconsolate alle più allegre e sboccate.

Il nucleo del repertorio della Prima guerra mondiale venne raccolto da Piero Jahier nel suo celebre *Canti del soldato*,[263] ma né qui né in altre raccolte di canti degli alpini composti e diffusi tra il Piave e il Carso, si troveranno i canti nati tra gli "italiani di Russia".[264]

La tragica epopea "russa" dei militari italiani è ben nota, ed essa pure ha un suo corredo di canti: la genesi di uno dei quali disegna molto bene le sorti di quegli uomini, ripreso com'è – per la melodia – da una canzone russa d'amore (*Katjuša*, di Michail Isakovskij), in cui vennero impiegate le poche parole di russo apprese durante la campagna di guerra e infine adattata dai reduci divenuti partigiani con le parole d'uno dei più famosi canti della Resistenza, *Fischia il vento, urla la bufera*.[265] Ma questi sono episodi (e combattenti) della Seconda guerra mondiale, dell'ARMIR (sulle cui tragiche vicende esiste una vasta letteratura, non da ultimo il poema in romanesco di Elia Marcelli, *Li Romani in Russia*, Bulzoni, 1988, con prefazione di Tullio De Mauro); mentre le parole e la musica di canti come *I monti Scarpazi*,[266] *Siam partiti*,[267] *Siam prigionieri*,[268] *A Kirsanov*[269]

---

[262] Il riferimento è alla definizione contenuta nello studio di T. TODOROV, *Face à l'extrême*, Paris, Éditions du Seuil, 1991; trad. it. *Di fronte all'estremo*, Milano, Garzanti, 1992.

[263] P. JAHIER, *Canti del soldato*, Trento liberata, 1919.

[264] In particolare sembra sia nato intorno al 1917 in Romania, fra i Trentini dell'esercito austrungarico. Vedi *Canti popolari trentini*, a cura di S. PEDROTTI, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1976, pp. 72-73.

[265] M. ISAKOVSKIJ, *Katjuša*, trad. it di A.M. RIPELLINO, in *Poesia russa del 900*, Parma, Guanda, 1954, p. 509.

[266] «Quando fui sui monti "Scarpazi / "Miserere" sentivo cantar. / T'ò cercato fra il vento e i crepazi / Ma una croce soltanto ho trovà. / Oh mio sposo eri andato soldato / per difendere l'Imperator, / ma la morte quassù hai trovato / e mai più non potrai ritornar. / Maledeta la sia questa guera / Che m'à dato sì tanto dolor. / Il tuo sangue hai donato a la tera, / hai distruto la tua gioventù. / Io vorei scavarmi una fossa, / sepelirmi vorei da me / per poter colocar le mie ossa / solo un palmo distante da te», in *Canti popolari trentini*, cit.

[267] «Siamo partiti da Trento bèlo / e poi sul treno siamo montati / e poi sul treno siamo montati / per andare in Russia a geregiar. // Là si acendevano dei grandi fuochi / e per le bestie tanto feroci / e per le vestie tanto feroci / per non lasciarci divorar. // Là si mangiavano le barbabietole / e si dormivano a ciel sereno / e sia d'estate che d'inverno / faceva un fredo da morir. // O cara mama vegníme 'ncontro / ò tante robe da racontar / ò tante robe da racontar / che là in Russia mi ò passà», in *Canti popolari trentini*, cit., pp. 66-67.

attengono alla vicenda rimasta in ombra nella storiografia nazionale di quei soldati irredenti mandati a combattere sul fronte orientale che divennero cittadini italiani da prigionieri, in divisa nemica e in terra lontana. Di quegli italiani di divisa austriaca che combatterono per l'Imperatore sul fronte orientale una guerra non loro, condotti così al paradosso di combattere in un esercito nemico contro le truppe russe che sarebbero state poi alleate dell'Italia, in molti morirono, come cantano appunto le parole de *I monti Scarpazi*, mentre i sopravvissuti furono fatti prigionieri dai soldati dello Zar, come racconta il canto *Siam prigionieri*.

Il 6 agosto 1914 l'Austria-Ungheria aveva dichiarato guerra alla Russia, e pochi giorni dopo migliaia di trentini e friulani erano partiti per il fronte orientale, dando inizio ad un viaggio che per alcuni sarebbe arrivato fino all'Estremo Oriente, in Cina, e poi agli Stati Uniti, prima di concludersi con il tanto anelato rimpatrio finanche nel 1920. Questa vicenda è stata studiata per lo più in saggi di storia locale, spesso distinguendo tra la storia dei trentini e quella di friulani, gradesi, istriani, mentre risulta importante considerarla in una prospettiva più ampia, complessiva, nazionale se non anche europea: come propone la recente ricostruzione narrativa di Paolo Rumiz, *Come cavalli che dormono in piedi*.[270] Grazie però proprio all'attenzione locale per la raccolta e la conservazione di documenti e memorie di quelle zone di frontiera, si dispone ancora oggi di materiali interessantissimi, talvolta ancora inediti, che permettono allo studioso di documentare e consolidare così questa storia nella sua valenza emblematica per la comprensione delle contraddizioni di quella guerra nonché dell'evoluzione dei nazionalismi che attraverso la Prima guerra mondiale avrebbe aperto ai totalitarismi novecenteschi.

Gli *Italianski*,[271] come venivano appellati dai russi, ebbero vicende varie: molti lavorarono in quel paese sostituendosi ai lavoratori russi al fronte, imparando la lingua locale, come emerge anche in scritti in cui si può ritrovare un singolare contagio linguistico tra dialetto, italiano e russo; fatti prigionieri dall'esercito russo erano stati imposti loro veri e propri lavori forzati fino all'ingresso in guerra dell'Italia, quando ne vennero esonerati: così un istriano, Silvio Viezzoli, racconta l'arrivo della notizia, il 24 maggio 1915, dell'intervento in guerra dell'Italia:

> Dopo circa un mese e mezzo di questa vita, un giorno, mentre sdraiati all'ombra lasciavamo passare le ore del caldo opprimente, udiamo a un tratto gridare: «Italija Italija, vojnà»: era un ragazzetto che veniva nell'accampamento a vendere i giornali, e lanciava la grande notizia dell'entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa.
> A tanta distanza e in queste circostanze apprendemmo che l'Italia aveva rotto gl'indugi e dichiarato la guerra. [...] Si può immaginare come accogliemmo quella notizia; comprendemmo subito che avevamo finito di essere austriaci, e per prima cosa strappammo dalla divisa mostrine stemmi e monogrammi, finché non potemmo buttar via anche quella cambiandola con altri vestiti fornitici dai Russi o che noi in qualche modo potemmo procurarci.
> Pochi giorni dopo il Comando russo fa sapere agl'italiani che quelli che vogliono partire per l'Italia possono farlo; vien dato l'ordine di fare le liste e portarle al Comando.[272]

---

[268] «Siam prigionieri, / siam prigionieri di guèra, / siam su l'ingrata tera / del suolo siberian. // *Rit.:* Ma quando, ma quando la pace si farà / Ritorneremo contenti dove la mama sta. // Chiusi in baraca / sul duro lèto di legno, / Fuori tempesta di fredo / e noi cantiamo ancor. // *Rit.* // Siam sui pajoni, / siam sui pajoni di legno, / di pulzi quasi un regno / e di piôci ancor. // *Rit.* // Siam prigionieri, /siam prigionieri di guèra, / tuti senza ghevèra / nel suolo Siberian.// *Rit.*», in *Canti popolari trentini*, cit., pp. 74-75. Canto nato fra i militari trentini e giuliani prigionieri in Siberia, 1914-1918.

[269] Altro canto dei medesimi prigionieri di Kirsanov, viene raccolto da C. NOLIANI, *Canti del popolo triestino*, Libreria Internazionale Italo Svevo, 1972, p. 302 (e poi anche p. 303). Il testo recita «Russia fatale / che altro di buono non hai: / *kleba*, *magorka* e *caj* (variante: fame, pedoci assai) / e *bolse nicevò*! (variante: miseria in quantità)». Il curatore annota sotto testo e spartito del canto *A Kirsanov,* che «i versi di questa strofa sono adatti ad un notissimo motivo che può essere ritrovato in vari canzonieri (cfr. S.A.T. Di Trento *sub Siam prigionieri*)».

[270] P. RUMIZ, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano, Feltrinelli, 2014.

[271] Così riporta lo studio di R. FRANCESCOTTI, *Italianski: l'epopea degli italiani dell'esercito austroungarico prigionieri in Russia nella Grande Guerra (1914-1918)*, Valdagno (Vicenza), Gino Rossato Ed., 1994.

[272] S. VIEZZOLI, *Un anno e mezzo di prigionia in Russia (Dal 25 marzo 1915 al 25 settembre 1916)*, Trieste , Tip. Riva, s.d. [ma viene indicato il 1928 nelle citazioni del testo], p. 22.

Così riferisce il trentino Annibale Molignoni: «l'italianità del nostro nome e dei nostri sentimenti riceveva dalla Nazione in armi il fraterno e vigoroso amplesso così lungamente atteso e sospirato».[273]

Annibale Molignoni, trentino di Rabbi, autore di quella che è forse la prima memoria resa pubblica di questo episodio singolare della Grande Guerra, fece uscire dapprima racconti in merito sulle pagine de "L'Alba Trentina",[274] e quindi nel 1920 diede alle stampe il suo diario: memoria *a posteriori*, ulteriormente rivista per l'edizione, ormai tutta intrisa di retorica fascista, del 1939, come dimostra già il titolo del volume mutato da quello di *Trentini prigionieri in Russia, agosto 1915 - settembre 1916* a quello più nazionalista e altisonante di *Avventurosa odissea di patriotti irredenti in Russia* come anche la correzione della titolazione del paragrafo di chiusura in *La gioia dei liberati cittadini onesti, fedeli e laboriosi dell'Italia di Mussolini*.[275] La ricostruzione degli eventi crea inevitabilmente un racconto distorto dalla distanza storica, che si trasforma finanche in più o meno consapevole mitizzazione ideologica degli eventi narrati. Altri memoriali di combattenti irredenti finiti prigionieri in Russia uscirono nell'immediato dopoguerra,[276] piuttosto che nei più politicamente compromessi anni Trenta, ma i documenti che restano più attendibili, e spesso anche più interessanti, sono quelli scritti durante lo svolgimento dei fatti. Lettere, diari, note, ma anche scritti meno privati come articoli, abbozzi di racconti, commedie, canti, appunto, si offrono come fonti certo soggettive, ma significative della rappresentazione collettiva dell'evento bellico come altre e più note fonti letterarie,[277] ed è a questo tipo di fonti che si deve il ritrovamento di un altro inno di quei prigionieri. Tracce dell'inno si erano conservate, con imprecisioni[278] e incompletezze,[279] ed è stato confrontando le fonti originali inedite con i diari[280] e gli studi editi che si è riuscito a ricostruirne l'intera storia ricomponendone musica e testo completo.

---

[273] A. MOLIGNONI, *Avventurosa odissea di patriotti irredenti in Russia,* Torino, Gambino S.A., 1939, p. 40. Già in prima edizione ID., *Trentini prigionieri in Russia, agosto 1915-settembre 1916*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1920.

[274] Così si legge nella *Prefazione* al diario di prigionia di Molignoni, a firma di Antonio Rossano, Abate e Presidente e Fondatore della Campana dei Caduti di Rovereto.

[275] Il paragrafo suonava invece semplicemente *La gioia dei liberati*.

[276] S. VIEZZOLI, *Un anno e mezzo di prigionia in Russia, (Dal 25 marzo 1915 al 25 settembre 1916),* cit.; G. DE MANINCOR, *Dalla Galizia al Piave*, Prefazione di A. DE GASPERI, Trento, III ediz 1926, già in «Bollettino della legione trentina», con il titolo *Noi e l'Austria*?. Il diario inizia con la data Trento, 28 luglio 1914, e si conclude con la data del 9 ottobre 1916. Umberto Artel pubblica con lo pseudonimo di "Legionario" alcune puntate del diario di prigionia sul «Trentino- Rivista mensile della Legione trentina», negli anni 1927, 1928, 1929, scegliendo i seguenti titoli: *Ricordo della prigionia; Nell'Inferno di Orloff; Da Rovaruska a Kiev*.

[277] L'utilizzo delle fonti letterarie per la ricostruzione della rappresentazione collettiva della Prima guerra mondiale è stato il fulcro dell'allora innovativo, e sempre validissimo, contributo di M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, (1970), Bologna, Il Mulino, 1989, fino alla sua prefazione al lavoro di A. CORTELLESSA, *Le notti chiare erano tutte un'alba,* Milano, Mondadori, 1999. Per quanto riguarda lo studio della vicenda degli irredenti di Russia si vedano: M. ROSSI, *Irredenti giuliani al fronte russo. Storie di ordinaria diserzione, di lunghe prigionie e di sospirati rimpatri*, (1914-1920), Udine, Del Bianco, 1999; EAD., *I prigionieri dello Zar, Soldati italiani dell'esercito austro-ungarico nei lager della Russia (1914-1918*), Milano, Mursia, 1997; così anche *Friulani in Russia e in Siberia*. *1914-1919*, a cura di C. MEDEOT, Gorizia, B. Pellican, 1978; *Grado 1914/1919*, a cura di C. MEDEOT, Gorizia, La Nuova Base Ed., 1980; A. DELUISA, *Friuli irredento, (Ricordi e testimonianze)*, Udine, Missio, 1973; Q. ANTONELLI, *I dimenticati della Grande Guerra. La memoria dei combattenti trentini 1914-1920*, Trento, Edizioni Il Margine, 2008. Recentemente proprio Marina Rossi ha accompagnato Paolo Rumiz sulla linea del fronte orientale, nell'ambito suo viaggio-documentario sui luoghi della Grande Guerra: *Paolo Rumiz racconta la grande guerra*, di Paolo Rumiz e Alessandro Scillitani, n. 2, *Oltre i Carpazi*, «la Repubblica», Gruppo l'Espresso, Artemide film, 2014.

[278] A. MOLIGNONI, 1920, cit., p. 98, dove si parla di cinque concorrenti, mentre dalle carte conservate nel Fondo Ermete Bonapace, Fondazione Museo Storico del Trentino, risulterebbero solo questi tre concorrenti. Qui vivamente ringrazio per la collaborazione professionale nonché per la cortesia, la dott.ssa Caterina Tomasi e il personale tutto della Biblioteca e dell'Archivio della Fondazione Museo Storico del Trentino.

[279] In A. DELUISA, *Friuli irredento, (Ricordi e testimonianze)*, cit., viene riportato o spartito dell'inno dei prigionieri di Kirsanov, con le sole due prime strofe: «L'inno è stato accolto dalla viva voce di Giovanni Cian, da Tapogliano, già prigioniero a Kirsanov, e trascritto da Giovanni Famea, pure da Tapogliano, maestro della corale "Tita Birchebner", che lo ha eseguito in varie manifestazioni pubbliche», p. 30, nota 12 bis.

L'inno dei prigionieri venne scritto e musicato a Kirsanov dove, dopo l'entrata in guerra dell'Italia accanto alla Russia, vennero lentamente raccolti, in attesa di rimpatrio, molti dei prigionieri italiani di divisa austriaca dichiaratisi irredenti. Diari e memorie raccontano della durezza e limitatezza della vita di prigionia, sebbene essa fosse resa meno pesante da questo stato, paradossale se non ossimorico, di prigionieri-alleati. Nel campo di prigionia, come reazione alla stasi della protratta attesa del rimpatrio, i prigionieri presero allora alcune iniziative culturali, riscoprendo alle belle arti il loro valore di svago, riflessione e libertà. Molte di queste iniziative nacquero intorno alla rivista clandestina di campo «La Nostra Fede»,[281] poligrafata con miele, glicerina e colla di pesce, come testimoniato da Molignoni,[282] dal 26 febbraio 1916 al 19 giugno dello stesso anno, quando i russi, scopertane l'esistenza, ne impedirono la pubblicazione, insieme a quella dell'annesso *Bollettino di guerra* quotidiano di informazione.[283] Il giornaletto di campo divenne portavoce quasi ufficiale dei prigionieri irredenti: sulle sue pagine nacque l'iniziativa di comporre un inno proprio di quel campo di prigionia di irredenti in attesa del rimpatrio, come anche quella di innalzare un monumento ai caduti durante quella reclusione.[284]

"Nostra" era la Fede comune, plurale e comune, nella Patria italiana, comune il motto "non sbigottir ch'io vincerò la prova",[285] che riconosceva in Dante il padre della lingua e delle lettere italiane, profeta dell'unità nazionale, e "Nostro" sarà anche l'inno che venne scelto tra i tre proposti[286] al pubblico concorso. L'idea nacque da Giovanni Giacomelli, scrivendo dell'iniziativa a «La Nostra Fede», come si legge nel numero del 15 aprile 1916:

---

[280] Nel diario di G. DE MANINCOR, *Dalla Galizia al Piav*e, cit., compare l'intero testo, che è stato confrontato con le carte inedite della redazione de «La Nostra Fede», Trento, Fondazione Museo Storico del Trentino, Fondo Ermete Bonapace, 8.4 9.1.

[281] «La Nostra Fede» venne poligrafato nel campo di Kirsanov dal 26 febbraio al 19 (?) giugno 1916, per un totale di 11 numeri e 106 numeri del «Bollettino». La redazione era così composta: Direttore: Clemente Marassi (Fiume); Redattori: Ermete Bonapace (Mezzolombardo), Annibale Molignoni (Rabbi), Luigi Morghen (Trento), Arturo Pezzi (Mezzolombardo), e Silvio Viezzoli (Istria). Il periodico ebbe un numero di parodia manoscritta, intitolato «La Nostra Fame», che aveva volto il motto in "Non sbigottir, ché corvi ne mangeremo ancora", «Dove si alludeva ai giovani corvi da nido, che in primavera avevano fatto le spese dei nostri banchetti, ed erano stati trovati gustosi dai miseri affamati di Kirsanow», A. MOLIGNONI, cit., pp. 90-91. Viezzoli racconta che la rivista «Aveva articoli politici e letterari, quasi tutti d'intonazione patriottica. Pubblicava anche un Bollettino quasi giornaliero, con le notizie della vita di Kirsanoff, e le notizie della guerra, i bollettini delle varie fronti, tradotti dai giornali russi, specialmente dal "Ruskoje slovo"», in S. VIEZZOLI, cit., pp. 40-42. Recentemente ha parlato di questo giornale di prigionia A. BIANCHI, *Sedici rubli per "La nostra fede"*, in «L'Alpino», marzo 2014, leggibile on-line.

[282] A. MOLIGNONI, 1920, cit., p. 77.

[283] Secondo quanto riportato da Gaetano Bazzani, nel suo *Soldati italiani nella Russia in fiamme*, 1933, cit., pp. 117-118, si sarebbero tirate circa una quarantina di copie di ogni numero della rivista.

[284] Il monumento fu costruito nel centro del cimitero di Kirsanov dallo scultore trentino di Mezzolombardo, Ermete Bonapace, mentre le parole di Silvio Viezzoli, maestro piranese d'Istria, vennero scelte come Epigrafe: «In onore / degl'Italiani irredenti / morti nell'attesa di rivedere la Patria / libera dallo straniero / la pietà dei compagni pose / Anno MCMXVI». La scelta avvenne anch'essa per concorso su «La Nostra Fede»: «La Nostra Fede del 23 aprile apriva un concorso a Kirsanow "per un epitaffio latino da scolpirsi pei nostri morti a Kirsanow". Seguì poi un po' di polemica, per cui si decise di dettare l'epigrafe non già in latino, ma in italiano, e parecchi furono i concorrenti. "Tra le epigrafi dettate, ricordo quella di Arturo Pezzi (Mezzolombardo), 'O morti – possente eco ripete – il vostro grido – per la vostra vendetta – e per la vendetta di Dio – domani il sonno vi sarà men duro'. Anche lo scrivente preparò un suo saggio. Eccolo: "Questo pio segno – del fraterno amore – che unisce i figli d'Italia – gli irredenti eressero – ai camerati – morti nella prigionia – ANNO MCMXVI"», A. MOLIGNONI, 1920, cit., p. 101. M. COSSALI, K. FORTAREL, *L'arte per la vita. Ermete Bonapace e la sua opera*, Trento, Fondazione Museo Storico del Trentino, 2015.

[285] D. ALIGHIERI, *Inferno*, VIII, v. 122. Il riconoscimento di Dante come poeta patrio e padre dell'identità culturale italiana unita trova poi ampio spazio sulle pagine de «La Nostra Fede», dove lo scultore trentino Ermete Bonapace inaugura con due canti del *Purgatorio* una parodia della *Divina Commedia* in terzine poi proseguita con la stesura di altri dieci canti eseguita dal maestro istriano Silvio Viezzoli. Ne sto attualmente curando l'edizione completa, comprensiva di ampie parti inedite. Vedine l'anticipazione nel saggio I. DE MICHELIS, *Dante irredento prigioniero in Russia*, in «Bollettino di Italianistica», numero monografico sulla Prima guerra mondiale, II, 2014, pp. 217-230.

[286] A. MOLIGNONI, 1920, cit., p. 98, parla di cinque concorrenti, come anche G. De MANINCOR, cit., p. 114.

> In mezzo alle tristezze della vita, che qui meniamo, mi pare che sarebbe cosa buona avere un canto tutto *nostro*, e parole e musica. L'anima *nostra* italiana ha così bisogno di svago, dell'ebbrezza della musica, per poter scordare e ricordare nel tempo istesso. Scordare la miseria e la nostalgia, che ci opprime e trascina qualcuno di *noi* oltre la vita; ricordare i giorni belli di laggiù in mezzo a l'Alpe, e su 'l lido del Mare, le carezze delle fanciulle *nostre*, i baci delle *nostre* spose: tutta insomma l'affascinante poesia della Patria. Il maestro che sa e può trovare la musica l'abbiamo, e son certo vorrà dare a tutti i suoi fratelli un brano dell'anima sua, ché tale io stimo una creazione di musica. Mancano le parole.[287]

La redazione del giornale fece sua la proposta aprendo così il concorso «fra i volenterosi, che si sentano di invocare le sacre Muse. Gli inni, che eventualmente venissero composti, sono da mandarsi in redazione sotto busta e segnati con sigla o motto. In seguito un giurì sarà formato per la scelta»:[288] Molignoni, come poi De Manincor,[289] scrive che «la giuria scelse l'inno del maestro G. Giacomelli. Lo chiamammo *Inno Nostro*: fu ben presto musicato dal direttore dell'orchestra, maestro P. Gallovich».[290]

Dell'importanza della musica e dei canti patriottici per il morale dei prigionieri e delle iniziative culturali parla Silvio Viezzoli nel suo diario raccontando che già ad Orlov, oggi Chalturin, campo di raccolta da cui poi partì per andare a Kirsanov

> Il municipio di Orloff[291] pensò di mettere insieme una banda musicale con quelli di noi che sapevano suonare, e comperò loro appositamente gli strumenti. Questi andavano a suonare nel teatro del luogo. Allora venne in mente ad altri di formare anche un coro. E anche questi andavano nel teatro a cantare facili cori d'opere gli inni patriottici, e specialmente canzonette popolari; cantarono tutte le antiche e recenti e anche le più banali e volgari canzonette triestine; e i russi, che non capivano niente delle parole, e ai quali, come pareva, piacevano quelle arie nuove per loro, si spellavano le mani dall'applaudire.
> Fu inoltre chi pensò di organizzare una specie di teatro per nostro uso e consumo nella caserma stessa; e così nello stanzone a terreno, accomodate alla meglio quattro assi, dopo pochi giorni tutto era pronto per l'inaugurazione.
> Chi sapeva fare qualche cosa doveva prestarsi; banda, cori, recita di una farsa, giochi di prestigio, declamazione: tutto era buono. Io recitai alcuni sonetti romaneschi di Trilussa, del Pascarella e del Belli, che ricordavo a memoria.
> Ci onorarono della loro presenza il comandante russo e qualche altro ufficiale, che sedevano in prima fila. Si cominciò con l'inno imperiale russo e la marcia reale, ascoltati da tutti in piedi.
> Avevamo anche una specie di università popolare. Morgutti traduceva e leggeva, specialmente ai suoi compatrioti friulani, brani dalle opere dei principali scrittori russi.
> Ricevemmo in questo tempo da Mosca una copia del Libro Verde e il discorso famoso di Salandra in Campidoglio, che fu letto solennemente ai soldati in mezzo a un subisso di grida e di applausi.
> Così passavano i giorni.
> Ed ecco giungere l'ordine di partire da Orloff per Kirsanoff.[292]

Dalle carte consultate in originale manoscritto della Redazione de «La Nostra Fede» risultano tre concorrenti, e di queste tre proposte si è rintracciato il testo manoscritto: «1) Bruno, - 2) Italia, - 3),

[287] A. MOLIGNONI, 1920, cit., pp. 97-98. Poi anche in DE MANINCOR, cit., miei i corsivi.
[288] A. MOLIGNONI, 1920, cit., p. 98.
[289] G. DE MANINCOR, *Dalla Galizia al Piave*, 1926, cit., pp. 114-115: «Il Concorso bandito da "La Nostra Fede" per un "Inno Nostro" fu vinto, tra cinque concorrenti, dal maestro Giovanni Giacomelli di Predazzo, e musicato dal Gallovich».
[290] A. MOLIGNONI, 1920, cit., pp. 90-91.
[291] Come spesso in Russia, anche questo toponimo ha subito cambiamenti nel tempo; il toponimo Orlov rimase fino al 1923, poi venne rinominato Chalturin dal nome di un rivoluzionario russo dell'Ottocento. Troickoe, altro luogo nominato da Viezzoli, oggi è Taskent.
[292] S. VIEZZOLI, cit., pp. 35-36.

Speranza».[293] La numero uno, contrassegnata dal motto "Bruno" sarà la prescelta con nove voti su dodici. Questo il testo della numero tre, contrassegnata con il motto *Speranza* ma realmente presentata col titolo:

Inno degli Irredenti (Speranza)

Va, Irredento! L'Italia ti vuole,

È per té che il cannone rimbomba
E per tè la fatidica tromba
Squilla, e rulla il tamburo lontan.

Trento e Trieste son terra latina,
Là, di Dante, l'idioma si parla!
Austria esecrata! Tu devi lasciarla,
Roma lo vuole; lo vuole il suo re!

Ora s'infrangon le dure catene
Or si calpesta l'odiato aquilone.
E d'Italia alfin chiuso è il portone;
Del tedesco, qui, il piede è stranier.

Viva, viva Savoia. I tuoi figli
Irredenti, a tè braman venire
Per voler, al tuo esercito, unire
La lor forza, il coraggio e la fé.

L'*incipit* ricorda quello di un altro ben noto canto patriottico che i testimoni affermano venisse cantato dai prigionieri:[294] il coro del *Nabucco* di Verdi *Va pensiero sull'ali dorate*.[295] Le quattro

[293] Trascrivo dall'appunto manoscritto conservato nel Fondo Bonapace, Fondazione Museo Storico del Trentino, segnatura 6:4:

Alla
Spettabile Redazione
Della "Nostra Fede"
Gruppo №. 2 Carceri

Concorso per l'inno dei prigionieri:
Hanno concorso tre camerati, e i loro inni sono contrassegnati con le sigle seguenti:

1) Bruno, - 2) Italia, - 3), Speranza

Venne istituito un giurí fuori de "La Nostra Fede" composto dai seguenti tredici camerati:

"Carceri": Taufer, Furlanelli
"Commando": M. Fonda, Brunelli
"Ciai": Zollia, Persich
"Hotel": B. Fonda, V. Casetti
"Borsa": Parisi, Dr Mottes, G. Maurina
"Teatro": Angelini, Badocchi

Ognuno dei tredici camerati del giurí è pregato di scrivere sur un biglietto la "sigla" dell'inno ch'egli giudica il migliore. La Redazione de
"La Nostra Fede".

È stata ritrovata la sintesi delle votazioni, da cui risulta che G. Maurina si sarebbe astenuto dall'esprimere la propria preferenza. I dodici voti hanno premiato, con nove preferenze, *Bruno*; due preferenze sono state espresse per *Italia*; una unica per *Speranza*:
«1. Teufer – Bruno; 2. Casetti - Bruno; 3.Fonda – Bruno; 4. Brunelli – Bruno; 5. Fonda – Speranza; 6. Furlanelli – Bruno; 7. Zollia – Italia; 8. Persich – Italia; 9. Angelini – Bruno; 10. Badocchi – Bruno; 11. Parisi – Bruno; 12. Dr. Mottes – Bruno».

[294] S. VIEZZOLI, cit.: «E qui tutti quei disgraziati al colmo d'ogni miseria e in quel luogo che pareva fuori del mondo, pur battendo i denti dal freddo e pestando i piedi per terra per scaldarsi, ammassati nel buio o quasi, trovavano ancora fiato

quartine di decasillabi, con oscillazioni in endecasillabi, terminano tutte con un'ossitona, e i versi centrali sono sempre legati da rime, piuttosto facili, come le desinenziali "parla-lasciarla" e "venire-unire". Nel complesso l'*Inno degli Irredenti*, questo il vero titolo scelto dall'autore a noi ignoto, risulta essere il più militare e bellicoso dei tre proposti: militaresco nel lessico incita alla cacciata del tedesco e dell'Austria esecrata. L'italianità viene rappresentata dal cannone, la tromba e il tamburo, «Trento e Trieste son terra latina», e Dante viene nuovamente citato a vessillo dell'identità nazionale: [296] «Là, di Dante, l'idioma si parla!», accanto a Roma e a Savoia.

Il secondo testo, *Italia*, intitolato *Ai camerati: Coraggio!* incita anch'esso alla liberazione, con toni e riferimenti risorgimentali all'unità di Italia: per l'incitazione alla fiducia nella nuova era che si appresta a venire viene scelta la metafora della nuova stagione, la Primavera, («la bella stagione / ch'è simbol di vita, / a festa c'invita / tra l'erbe ed i fior. // Baciam primavera, / la fata gentile / la bella bandiera, / dai molti color»). Ha quindi decisamente toni più solari e meno aggressivi dell'altro canto, e trova nell'*Inno di Garibaldi*, anch'esso diffuso e cantato in quegli anni e in quelle circostanze estreme, un ipotesto modellizzante: «Si scopron le tombe, si levano i morti / i martiri nostri son tutti risorti // … La terra dei fiori, dei suoni e dei carmi / ritorni qual'era la terra dell'armi».[297] L'inno *Italia* apriva con una citazione da Ugo Foscolo, altro poeta vate dell'unità nazionale, e chiude anch'esso con la certezza che una nuova era di unità nazionale si aprisse davanti ai camerati esuli e prigionieri.

Alla Spettabile Redazione de "La Nostra Fede"

Ai camerati:
Coraggio!

……..…….. De' Numi è dono
Portar nella miseria altero nome.
Ugo Foscolo
(Sepolcri)

Coraggio fratelli!

Già fummo provati,
non siam degl'imbelli.
Ciascuno lo sa;
abbiam buona fibra

---

per intonare i canti della Patria, e talvolta il "Va pensiero sull'ali dorate" si levava fra quei tristi muri, e pareva proprio il sospiro di quella gente verso la patria e verso le famiglie lontane e chissà in quali angustie».

[295] «Oh! quante volte mi viene in mente il canto degli israeliti quando erano prigionieri in Mesopotamia (Opera Nabucco del Verdi). Lo facevo mio, e comprendendo, perché in simili condizioni pur io mi trovavo, tutto il vero significato delle parole, melanconico ripeteva questo versicolo che mi scendeva mite ed ad un tempo doloroso nell'animo mio! - Va pensiero sull'ali dorate, vatti posa sui clivi e sui colli, ove olezzano tepidi e molli, aure dolci del suolo natal! - Riflettendo a queste parole, quanti dolci ricordi svegliavano in me!», S. LEONARDI, *Diario*, Archivio scrittura popolare, Museo storico del Trentino; edito a cura di di P. SCALFI BAITO, con il titolo *Memorie della guerra mondiale 1914-1918 (Galizia - Russia - Siberia)*, Comunità delle Regole di Spinale e Manez 1988, p. 237.

[296] Autorità letteraria nazionale indiscussa del Risorgimento italiano e della cultura irredenta, Dante compare primo fra gli altri autori classici della letteratura italiana anche più recente, come Foscolo, Pellico, Manzoni. Della grossa attrazione modellizzante del testo e del linguaggio letterario parla, rispetto alle memorie di guerra e prigionia di questi combattenti italiani della prima guerra mondiale, Q. ANTONELLI, *"Io ò comperato questo libro...". Lingua e stile nei testi autobiografici popolari*, in *Pagine di scuola di famiglia, di memorie. Per un'indagine sul multilinguismo nel Trentino austriaco*, a cura di E. BANFI e P. CORDIN, Museo Storico del Trentino, 1996, pp. 209-257.

[297] L. MERCANTINI, 1859, *Inno di Garibaldi*. Viezzoli racconta che a Kirsanov persino i russi «conoscevano gl'inni di Mameli e di Garibaldi e varii altri patriottici e irredentistici, e li cantavano coi nostri soldati», in S. VIEZZOLI, cit., p. 46. Prosegue aggiungendo: «Ma, come rovescio della medaglia, avevano anche imparato buon numero di bestemmie e tante altre parole tutt'altro che castigate».

se ancora viviamo,
se ben sopportiamo
sí tanto dolor
Ma un velo tiriamo
Sul triste passato,
né più ripensiamo
a quello che fu;
guardiamo fidenti
la Stella d'Italia
che in ogni battaglia
si copre d'onor.

Sian lungi da noi
I tetri pensieri,
già siam degli eroi,
dei martiri in ver.
La bella stagione,
ch'è simbol di vita,
a festa c'invita
tra l'erbe ed i fior.

Baciam primavera
La fata gentile,
la bella bandiera
dai molti color;
concordi e giulivi
guardiamola in viso
ch'è tutta un sorriso,
ch'è tutta beltà

Con dolce maniera,
la ninfa leggiadra,
ci toglie la nera
vision dei dolor;
riapre alla speme
i trepidi cuori,
dissipa i timori
sul nostro cammin.

Ridenti ci addita
la Patria lontana
che ora c'invita
sul sacro terren.
Per noi già prepara
Corone di fiori,
pei gran vincitori
ne tesse d'allor.

Avranno i protervi
Severa lezione:…
non siamo più servi
dei duri oppressor.
Abbiate pazienza,
o figli irredenti,
tra l'itale genti
noi presto sarem!

Se duro è l'esiglio

in terra straniera
è saggio consiglio
sprezzare il dolor.
Andate superbi
che figli di Roma
già qui ci si noma
su suolo stranier.

Se noia ci assale
o tedio o languore,
schiviamo lo strale
che insinua il velen;
pensiamo a quei miseri
ben più di noi stessi,
che son pur dimessi
negli abiti lor.

Dall'ozio si tolga
e ad anime grandi
ognor si rivolga
il nostro pensier:
già molti innocenti
penâr nell'esiglio
essendo periglio
in patria tornar.

Fu cruda la lor sorte
di più della nostra
attender la morte
su suolo stranier:
è dolce in confronto
la vita presente
ed è quasi niente
il nostro dolor.

NB. *Le quattro strofe cancellate [qui in corsivo] non sono da……*

Siam dunque contenti
e stiam sempre allegri
coi sogni ridenti
del nostro avvenir:
già sorge l'aurora
del giorno agognato
che copre il passato
d'un provvido vel.

L'*Inno nostro*, infine, contrassegnato dal motto "Bruno" punta molto sull'identità unitaria nel plurale "noi/nostro" spesso occorrente nel testo, e già presente nel titolo, e sviluppa poeticamente un'evoluzione dalla mestizia alla speranza, che è già certezza, rimarcata proprio dal passaggio nella prima e nella quinta, ed ultima, strofa di quartine, dai singolari "core/dolore" ai plurali "cori/dolori". L'unione nella comune fortuna, e sfortunata sorte di prigionieri irredenti, diviene la loro forza di resistenza e reazione, e la Patria, benché lontana, non è sorda, come sottolineano le quattro domande retoriche presenti nel testo («Noi soli stiamo..? / Invano invano percosse il grido...? / Pregano invano – amanti e spose …? / E Alpi e il Carso...?»[298]). Il lessico è più lirico e metaforico (anima, core, dolore, incanto; tenzone; grido, lido, sogni, brame) rispetto a quello degli altri testi

[298] Qui si sottolinea la compresenza dei riferimenti a trentini e adriatici. L'autore, Giacomelli, era di Predazzo.

concorrenti, privo di attacchi diretti all'Austria, più concentrato sulla dolcezza dei sentimenti patri, anche familiari di chi attende, e cantati nel ritornello «Oh Italia bella, / terra d'amor, / Te e la tua stella / sospira il cor». L'*Inno Nostro* fu cantato per la prima volta a Kirsanov nel pomeriggio del 24 maggio 1916[299] in occasione delle celebrazioni per il primo anno di entrata in guerra dell'Italia; per l'occasione uscì anche un numero speciale de «La Nostra Fede» e vennero spediti due telegrammi, uno al Presidente dei Ministri Salandra a Roma e l'altro al nostro Regio Ambasciatore a Pietrogrado.[300]

Questo il testo completo dell'inno, come trascritto dal foglietto anonimo con cui partecipò al concorso:

Inno nostro[301]

L'anima è triste, palpita il core
dacché il dolore – dentro ci sta.
La fredda terra, ch'ora ci accoglie,
è senza foglie: mesti ci fa

Ritornello
(Oh Italia bella[302]
(terra d'amor,
(Te e la tua stella
(sospira il cor

La nostra patria è lungi tanto:
freme d'incanto – il suol laggiù.
A l'opra santa di redenzione
-aspra tenzone- già sono i più

Ritornello

Noi soli stiamo – frementi invano
il dí lontano – incerti qui?!
Invano invano percosse il grido,
che dal bel lido l'anima udí?

Ritornello

Pregano invano – amanti e spose
Proli amorose, che ritorniam?
E l'Alpi e il Carso – cime nevose
Erte sassose – che noi bramiam?

Ritornello

No, camerati – l'atteso giorno
del bel ritorno – spunterà alfin.
E sogni e brame de' nostri cori
-aspri dolori- avranno fin.

Ritornello

Bruno

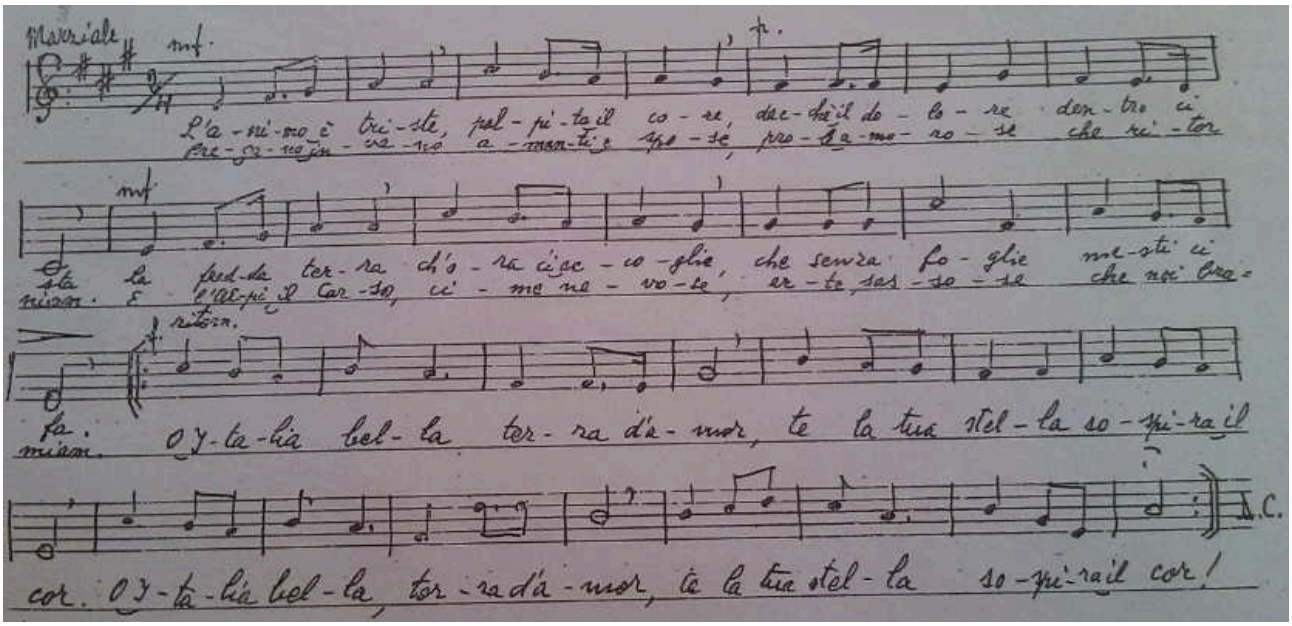
[299] S. VIEZZOLI, cit., p. 46: «Cominciava così: "L'anima è triste - palpita il core - perché il dolore - dentro ci sta - La fredda terra – ch'ora ci raccoglie - è senza foglie - mesti ci fa.» Ritornello: «O Italia bella - terra d'amor - te la tua stella - sospira il cor."».

[300] Documenti riportati in A. MOLIGNONI, cit., p 113

[301] Sarà il vincitore: Parole di G. G[iacomelli], Musica di P. G[allovich], Canzone Marcia, pubblicato in «La Nostra Fede», 24 maggio 1916.

[302] G. PROCACCI, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande Guerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, scrive che «i familiari, la terra lontana divenivano i punti di riferimento affettivi attraverso i quali, nei momenti di disperazione, il recluso cercava non solo elementi di conforto, ma anche la riaffermazione della propria identità».

E questa è la melodia cui viene finalmente restituito integralmente:



«EXALTER LA VIE SOUS QUELQUE FORME QU'ELLE SE PRESENTE»: GUILLAUME APOLLINAIRE POETA DI GUERRA

di Damiano De Pieri

Prima di parlare di Apollinaire *poeta di guerra* vorremmo fare una breve premessa su Guillaume Apollinaire *poeta* perché è arbitrario se non del tutto sbagliato scindere la sua attività poetica dalle poesie legate all'esperienza di soldato al fronte della Grande Guerra. Al contrario, infatti, questo fatto storico vissuto lo porta a confrontarsi in maniera drammatica e ineluttabile con la sua aspirazione ad essere Poeta che caratterizza tutta la sua attività letteraria.[303]

Guillaume Apollinaire si trova in una congiuntura storica fatta di grandi cambiamenti che lo portano a mettere in discussione radicalmente le certezze acquisite soprattutto per quanto riguarda i concetti di bellezza e di gusto.[304] La realtà del presente è invasa da macchine e congegni dove il solo fine è la funzionalità e il progresso scientifico-tecnologico, a scapito della perfezione estetica. Oltre a Dio, anche la bellezza come la si era conosciuta «è morta», irrimediabilmente.[305]

Determinato a confrontarsi con la tradizione e a non negarla completamente come fanno i futuristi (e come faranno successivamente i dadaisti), Apollinaire è fermamente consapevole e convinto della necessità di conciliare questi valori con la condizione dettata dalla realtà presente poiché poeti e artisti per essere tali devono determinare «de concert la figure de leur époque»[306] e

---

[303] La bibliografia su Guillaume Apollinaire è ormai considerevole, si veda il recente volume di L. CAMPA, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, e l'importante bibliografia annessa. Per quanto riguarda la nostra "lettura" di Apollinaire, soprattutto in relazione all'approccio "totalizzante" nei confronti dell'opera e dell'autore, essa risente dei corsi tenuti all'Università di Padova dal professor Mario Richter e dei suoi numerosi studi dedicati al poeta i quali trovano un'ampia sintesi in *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XX^e^* , Paris, Classique Garnier, 2014.

[304] In una lettera inviata alla sua amante Madeleine Pagès il 5 ottobre 1915, Apollinaire, chiamando in causa Tolstoj, afferma: «Tolstoï avait bien vu que le goût n'a aucun sens et ne peut que gâter l'art. L'art doit être hors du goût et les trois quarts de ceux qui aiment l'art ne se préoccupent que du goût, qu'il est difficile d'en sortir», *Lettres à Madeleine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 248. Interessante è rilevare come una posizione simile sia condivisa anche dall'amico-nemico Blaise Cendrars come risulta da una lettera, datata 23 dicembre 1913, che quest'ultimo invia al professor Victor Smirnoff dell'Università di San Pietroburgo e amico di Sonia Delaunay, i cui rapporti con il poeta svizzero sono noti: «Je suis trop sensible pour avoir du "goût". J'ai tous les goûts. Je prends un mot et je le brutalise. Il y'a des moments où il est plus fort que moi et il m'assomme. Chaque mot est variable, multiple, coloré. Et suivant l'inspiration, il obtient une profondeur sensuelle qui le rend inédit, qui l'enrichit. Il faut être riche. Il ne s'agit pas de compter la menue monnaie des syllabes sur ses doigts. Il ne s'agit pas d'acrobatie, ni de mots en liberté», (in *Inédits secrets*, Paris, Le Club français du livre, 1969, p. 370).

[305] Mutuiamo ovviamente il celebre aforisma «Gott ist tot» di Nietzsche, filosofo che esercitò un'importante influenza su Apollinaire e che presagì la possibilità di una nuova arte incarnata, secondo il poeta, dai pittori cubisti (cfr. *Méditations esthétiques* [1913] in *Œuvres en prose complètes*, tome II, textes établis, présentés et annotés par P. CAIZERGUES et M. DÉCAUDIN, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 13). La strada per un radicale rinnovamento della poesia nella consapevolezza di un impossibile recupero della bellezza, sia essa ideale che formale, era presente già in Rimbaud che affermava appunto: «Les premiers romantiques ont été voyants sans trop bien s'en rendre compte ; […] Les seconds romantiques sont très voyants: Th. Gautier. Lec. de Lisle, Th. De Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles» (Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871, in *Œuvres complètes*, édition établie par A. GUYAUX avec la collaboration d'A. CERVONI, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, pp. 347-348). E basti vedere anche come in totale rottura con l'ideale di bellezza parnassiano il giovane poeta scriva la sarcastica e parodica «Vénus anadyomène» dove la dea è rappresentata da una vecchia laida che esibisce un «ulcère à l'anus» (ivi, pp. 65-66). A questo riguardo è interessante notare che in una variante manoscritta dell'*Esprit nouveau et les poètes* Apollinaire indichi proprio Rimbaud come precursore dell'*esprit nouveau*: «Arthur Rimbaud (qui n'appartient ni au Parnasse ni au Symbolisme) est peut-être le premier dont on puisse se réclamer en réalité l'esprit nouveau» (in *Œuvres en prose complètes*, cit., tome II, p. 1686-1687).

[306] *Méditations esthétiques*, cit., p. 13.

non possono ritirarsi di fronte ad essa come hanno fatto in parte i simbolisti. Alla ricerca di una perfezione estetica si sostituisce, o, meglio, si sovrappone, il principio di verità. Ma Apollinaire afferma nelle *Méditations esthétiques* che «on ne découvrira jamais la réalité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle»,[307] e aggiunge che il grande poeta e il grande artista hanno per funzione sociale di «renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes».[308] Il poeta, moderno Orfeo secondo la concezione di Apollinaire,[309] deve quindi calarsi, esplorare, scendere in strada,[310] e immergersi completamente nella realtà volgare del suo presente, disarmonica e fortemente instabile, se vogliamo, «infernale». Nella celebre conferenza tenuta, in pieno conflitto, il 26 novembre 1917[311] al teatro del Vieux Colombier e intitolata *L'Esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire afferma che questo spirito nuovo:

> prétend encore hériter des romantiques une curiosité qui le pousse à explorer tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente.[312]

E la guerra è una delle forme della vita che il poeta deve assumere in sé immergendosi nel suo inferno.

La poesia deve essere colta nella vita stessa, nelle sue varie manifestazioni e nei suoi continui mutamenti. Questa discesa comporta di conseguenza uno sforzo incessante e doloroso da parte del poeta che deve costantemente "combattere" con le proprie certezze al fine di rinnovare e di creare:

> C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être poète dans tous les domaines: il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte.[313]

Se l'arte deve essere estratta, creata dalla vita e la vita in un dato momento storico e personale è la cruda realtà della guerra, allora la guerra deve diventare arte, deve essere "rappresentata". Il poeta non può e non deve tacere.

Il risultato più importante di questa "discesa" di Apollinaire è la raccolta *Calligrammes* pubblicata nel 1918[314] che raccoglie le poesie scritte tra il 1913 e il 1917. Ciò che vorremmo evidenziare, limitandoci appunto ad alcuni passaggi dei *Calligrammes*, è in che maniera la guerra come realtà referenziale ed esperienziale entri nella creazione poetica di Apollinaire.

Come abbiamo detto, la poesia di Apollinaire è creazione, invenzione, in un significato che sfiora quello della moderna tecnologia se ci atteniamo al chiarimento sul termine *sur-réaliste* fornito da Apollinaire nella *préface* al dramma le *Mamelles de Tirésias*: «Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir». Impresa che potremmo definire proto-tecnologica o proto-scientifica.[315] La poesia,

---

[307] Ivi, p. 8.
[308] Ivi, p. 12.
[309] La sua prima raccolta poetica pubblicata nel 1911 è intitolata non a caso *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (illustrations de Raoul Dufy, Paris, Deplanche).
[310] «Je descendis dans la rue pour aller voir les saltimbanques», così inizia la poesia «Un fantôme de nuées», *Calligrammes* [1918], in *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par M. ADEMA et M. DECAUDIN, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 193.
[311] La guerra di posizione lungo il fronte francese, nonostante i successi di Verdun, è logorante. In Italia dopo l'umiliante disfatta di Caporetto avvenuta tra l'ottobre e il novembre, l'esercito è quasi allo sbando. Siamo ancora distanti dalla fine della guerra che avverrà solamente un anno dopo.
[312] *L'Esprit nouveau et les Poètes*, cit., p. 943.
[313] Ivi, p. 950.
[314] Paris, Mercure de France.
[315] D'altronde, Orfeo «inventa toutes les sciences toutes les arts», scrive Apollinaire nelle note del *Bestiaire* (in *Œuvres poétiques*, cit. p. 33). E nelle *Méditations esthétiques*, chiamando sempre in causa la natura creativa e inventiva

l'arte, partendo da un dato reale non lo ricopia ma lo reinventa, essa non può essere verosimiglianza. La poesia si comporta quindi come la moderna scienza che ha creato quei miti moderni celebrati da Apollinaire come la Tour Eiffel e il telegrafo (ad esempio nell'ideogramma «Lettre-Océan»), o la macchina. Non a caso, il poema liminare che apre la sezione «Étendards», da cui iniziano le poesie di guerra, è *La Petite auto*, poesia che partendo dall'evento storico e collettivo della chiamata alle armi del luglio 1914 annuncia la guerra:

> Nous dîmes adieu à toute une époque
> Des géants furieux se dressait sur l'Europe.[316]

Oggi come allora è nel settore militare che la tecnologia si manifesta con più fragore, intensità, sorpresa e anche meraviglia. In un tono apocalittico la macchina traghetta il poeta in un'epoca nuova.[317] Ma la macchina, che nella poesia è costituita da un ideogramma, si caratterizza per essere inaffidabile (durante la notte tre fari si rompono, e tre volte i viaggiatori hanno dovuto cambiare gli pneumatici forati), diventa quindi il simbolo di una modernità insicura, pericolosa e inevitabile, come il conflitto. Se da una parte questa inaffidabilità inerente alla macchina fa emergere l'ambiguità di Apollinaire davanti alla tecnologia, e quindi la sua distanza dai futuristi, essa rappresenta anche la difficoltà nello sforzo compiuto dal poeta ad assumere su di sé la moderna realtà e reinventarla nella poesia.

Certamente le poesie di *Calligrammes* presentano una componente referenziale e tracciano una sorta di narrazione della guerra vista da Apollinaire.[318] Poesie come *À Nîmes* e *2^e^ Canonnier conducteur*, ma anche altre presenti nella corrispondenza con le sue amate Lou e a Madeleine (ad esempio *Chef de pièce* et *Lueurs*), sono vere e proprie testimonianze che ripercorrono queste tappe della vita da militare – dall'addestramento al fronte – e sono ricche di particolari grazie al ricorso da parte di Apollinaire ad una terminologia specifica o del gergo militare:[319] in *À Nîmes* «obus» (granata), «bleusaille» (recluta); in *2^e^ Canonnier conducteur* «l'avant-train» (veicolo da traino per i cannoni), «porteur» (cavallo montato dal conduttore), il «sous-verge» (cavallo non montato); in *Loin du pigeonnier* «barbelés» (filo spinato); in *Visée* e in *Fusée* «fusée» (razzo); in *Saillant* «torpille» (torpedine-siluro); in *Désir* «boyau» (fossato di comunicazione); in *Échelon* «échelon» (scaglione), per citare solo alcuni esempi. Il contesto militare aumenta quindi la varietà e la ricchezza del lessico a cui Apollinaire è molto attento. Ma l'aspetto interessante è rilevare come il dato reale, veicolato da questo lessico, venga trasfigurato in senso poetico, creativo.

Lo stretto legame tra guerra, poesia e vita sentimentale del poeta a cui si accennava, fa sì che attraverso allusioni, metafore e comparazioni, le armi rappresentino spesso le parti del corpo, sia

---

dell'uomo, evocando un passato mitico e primordiale, Apollinaire già affermava: «J'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu », *op. cit*., p. 18.

[316] *Calligrammes*, cit., p. 207.

[317] «Nous comprîmes mon camarade et moi / Que la petite auto nous avait conduits dans une époque / Nouvelle», recita la poesia nel finale. Ricordiamo che lo storico Erin J. Hobsbawm fa coincidere proprio con la Prima guerra mondiale lo spartiacque tra due mondi, la fine di un'era e l'inizio della nuova: il "secolo breve". Si veda *Il secolo breve 1914-1991*, trad. di B. LOTTI, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.

[318] Claude Debon parla proprio di "témoignage" di guerra, cfr. *Calligrammes de Guillaume Apollinaire* (Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2004, p. 68). Infatti l'uomo e il poeta si incontrano nel soldato in guerra come sembra indicare la particolare maniera di firmarsi nella prima lettera del 10 dicembre 1914 inviata dalla caserma di Nîmes a Lou dove allo pseudonimo «Guillaume Apollinaire» aggiunge «et Guillaume Kostrowitzky», *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, 2010, p. 31. Per la genesi della raccolta si veda, sempre di Claude Debon, il prezioso volume intitolato *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Clamart, Édition Calliopées, 2008.

[319] Breton, nel suo articolo *Guillaume Apollinaire* scritto su richiesta dello stesso Apollinaire, soffermandosi sull'ordine delle poesie e delle sue sezioni «Ondes», «Étendards», «Case d'Armons», «Lueurs de tirs», «Obus couleur de la Lune», «La tête étoilée» – titoli che, escluso il primo, fanno chiaramente riferimento alla guerra – lo descrive come una «variation connue de l'âme de tout combattant qui mène du départ en chantant à la halte glorieuse», *Les Pas perdus* [1924], in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 206.

maschile che femminile, e diventino quindi simboli di virilità, di erotismo e di amore.[320] Celebre, in questo senso è, ad esempio, il verso allusivo «Je flatte de la main le petit canon gris».[321] La dimensione storico-collettiva della guerra si sovrappone quindi alla dimensione personale del combattimento amoroso formando l'evidente coppia archetipica dell'Eros e del Thanatos. Due razzi illuminanti che esplodono in cielo ricordano al poeta i seni dell'amata:

> Deux fusants
> Rose éclatement
> Comme deux seins que l'on dégrafe
> Tendent leur bouts insolemment.[322]

Ma gli «obus», come le «fusées», diventano soprattutto la manifestazione di una bellezza meravigliosa, sorprendente, nuova perché inattesa, secondo l'estetica della sorpresa proclamata nel 1917:[323]

> La Victoire se tient après nos jugulaires
> […]
> Ses fleurs sont nos obus aux gerbes merveilleuses
> Sa pensée se recueille aux tranchées glorieuse.[324]

Oppure:

> Le ciel est étoilé par les obus des Boches
> La forêt merveilleuse où je vis donne un bal
> La mitrailleuse joue un air à triple-croches
> Mais avez-vous le mot
> Eh! Oui le mot fatal
> Aux créneaux Aux créneaux Laissez là les pioches.[325]

In tutte e due queste poesie ricorre l'aggettivo "meraviglioso" che ci riconduce al contesto medievale e alla figura mitica di Merlino, mago demiurgo, doppio del poeta, che condivide con Orfeo delle capacità straordinarie.[326] Non è difficile comprendere l'atteggiamento di Apollinaire se si considera tutto il campo semantico concentrato in questi termini: il bagliore, la luce, il fuoco,[327] la

---

[320] Cfr. G. PURNELLE, *Les Motifs concrets du front dans l'expression lyrique d'Apollinaire*, in *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, actes du colloque international de Stavelot, 1er, 2 et 3 septembre 2005, édition établie par C. DEBON, Paris, Calliopées, 2006, pp. 96-106.
[321] *À Nîmes*, in *Calligrammes*, cit., p. 212.
[322] *Fête*, ivi, p. 238.
[323] «Mais le nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le plus grand ressort nouveau.* C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé», in *L'Esprit nouveau et les Poètes*, cit., p. 949; e a proposito di verità e sorpresa: «Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui» (ivi, p. 951).
[324] *2e Canonnier conducteur*, in *Calligrammes*, cit., p. 215.
[325] *La nuit d'Avril 1915*. Questa complessa poesia è considerata da Breton come un esempio di ciò che egli chiama "transmutation poétique". Il teorico del surrealismo la cita per esteso nel suo articolo su Apollinaire del 1918, cfr. *Guillaume Apollinaire*, in *Les Pas perdus* [1924], cit., p. 204.
[326] P. RENAUD, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, Édition l'Âge d'Homme, 1969, p. 165 et sgg.
[327] La fiamma è in Apollinaire il simbolo della trasfigurazione operata dalla poesia nei confronti del reale. Si veda ad esempio, in *Calligrammes*, la poesia ideogrammatica *Cœur, couronne et miroir* (ed. cit., p. 197). Anche in Reverdy il fuoco è il simbolo della creazione poetica: «La poésie est à la vie ce qu'est le feu au bois. Elle en émane et la

modernità come invenzione affascinante ma pericolosa, fatale nel doppio significato di inevitabile – a cui non ci si può sottrarre – e mortale. Possiamo infatti immaginare, nella seconda strofa, che la ritirata (indicata dall'ordine «aux créneaux», «alle feritoie», «al riparo») si compia sotto una pioggia di proiettili.

Le citazioni dei versi menzionati sono tratte da due poesie appartenenti a due periodi distinti dell'esperienza di Apollinaire in guerra: il primo, quello di Nîmes, dove Apollinaire non ha ancora preso parte ai combattimenti; il secondo, invece, al fronte. Possiamo distinguere, nella progressione cronologica, un accostamento lessicale e semantico diverso che caratterizza il "meraviglioso" della guerra. Nella prima citazione il meraviglioso è inserito in un contesto di esaltazione bellicista e patriottico (la poesia è costituita anche da tre ideogrammi due dei quali rappresentano l'Arco del trionfo e la Tour Eiffel descritta come la «langue éloquente» di una bocca che «tire et tirera toujours aux allemands»), dove domina la personificazione della Vittoria decorata con dei fiori raccolti in fasci, delle «gerbes» (polisemia tra «fascio, mazzo di fiori» e l'utilizzo tecnico del termine nel senso di «fascio di gittata balistico»[328]), e dotata di un pensiero fatto di «trincee gloriose» (e la gloria, come è noto, è il classico attributo della Vittoria). Nella seconda, assistiamo invece ad un dimensione più "pura". Utilizziamo il termine «pur» nel significato attribuitogli da Apollinaire nelle *Méditations esthétiques*: una creazione che presenti simultaneamente «un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur».[329] Nella strofa «Le ciel est étoilé par les obus des Boches…» non traspaiono sentimenti retorici, enfatizzati e patetici; ciò che qui domina è una visione incantata, fortemente evocativa, sottratta da una dimensione realistica, nuova, appunto. Anche il dato probabilmente più contingente e realista, come può essere il grido di ritirata, acquista una sfumatura misteriosa grazie all'alessandrino precedente che è diviso in due emistichi sospesi sulla parola «mot», ripetuta ben due volte («mot» e, con l'aggiunta aggettivale, «mot fatal»), ed esita quindi ad ancorare l'evento alla realtà. Non assistiamo quindi ad una semplice descrizione. Nel primo esempio, ci troviamo di fronte ad una trasposizione degli elementi della guerra in allegoria, nel secondo, invece, la visione realista-impressionista (foresta e cielo stellato) è sottratta alla visione attesa e naturale, immediata, per fondersi con gli elementi mortiferi della guerra (bombe e mitragliatrice). La realtà naturale e la realtà artificiale (tecnologia, scienza, cultura) si compenetrano vicendevolmente (il cielo è stellato dalle esplosioni, la foresta incantata *dà* un ballo e fa suonare la mitragliatrice) ricostituendosi in una realtà nuova, atemporale, dove il contingente si trasfigura in una «sur-realtà».

Ma si tratta di un iniziale o, piuttosto, apparente entusiasmo per le manifestazioni della guerra. Nel corso della raccolta è infatti sempre più evidente un tono drammatico, anche se spesso stemperato dal ricorso all'ironia.[330] I bagliori e i fragori diventano «terribles» (in *Le chant de l'horizon*); «atroces» (in *Simultanéité*»); il fragore della bomba non è più un'aria come il suono ripetitivo della mitragliatrice, ma diventa un canto spaventoso – la bomba «chante épouventablement» – (in *Chevaux de Frise*); e la mitragliatrice appare «funeste» (in *Un oiseau chante*). Infine, la guerra assume l'aspetto di un vero e proprio crimine (*Chant de l'honneur*). Questi termini referenziali della guerra si prestano spesso alla polisemia (e alla sillepsi) come nel caso di «boyau» (camminamento che collega più trincee[331]) che non può non far pensare al senso proprio,

---

transforme», *Le livre de mon bord*, in *Œuvres complètes*, édition préparée, présentée et annotée par E.-A. HUBERT, tome II, Paris, Flammarion, p. 685.

[328] «Ensemble des trajectoires que parcourent les balles d'un shrapnel ou les éclats d'un obus», *Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, consultato il 30 dicembre 2014.

[329] *Méditations esthétiques*, cit., p. 17.

[330] Sul curioso utilizzo dell'ironia da parte di Apollinaire come forma di *engagement* cfr. M. JUTRIN, *Calligrammes: une poésie engagée?*, «Que Vlo-Ve?», Série 1, n° 5 janvier 1975, pp. 27-42.

[331] «Fossé étroit, profond et sinueux qui facilite, en temps de guerre, l'accès aux tranchées parallèles ou à d'autres ouvrages», *Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, consultato il 30 dicembre 2014.

da cui trae origine per somiglianza del significato (la forma di un tubo curvilineo): le viscere, le budella dei soldati dilaniati dalle deflagrazioni.[332]

La raccolta *Calligrammes*, sebbene sia sottotitolata «poèmes de la paix et de la guerre», è manifestamente sbilanciata dalla parte della guerra. Se escludiamo la prima sezione «Ondes», che risulta composta da poesie scritte prima dell'entrata in guerra della Francia,[333] il resto dell'opera è formato da testi scritti durante il periodo del conflitto.[334] Inoltre, il tono, la nota d'accordo che inaugura il volume, è dato dal paratesto della dedica à René Dalize, amico di Apollinaire morto al fronte.[335] E sempre parte del paratesto è il celebre ritratto eseguito da Picasso che ritrae Apollinaire con la fasciatura a coprire la ferita alla tempia.

La raccolta inizia e stabilisce senza ambiguità la presenza della guerra nella sua realtà più drammatica: morte e dolore. Davanti a questa condizione la tentazione di tacere esiste. Il poeta in *Du coton dans les oreilles* esclama: «écris un mot si tu l'oses».[336] Apollinaire sembra rivolgersi a se stesso esprimendo la difficoltà di continuare a scrivere poesia, ad essere poeta e quindi a «exalter la vie» in una condizione dove solo il dramma umano della morte si presenta. Ci sembra che questo silenzio implicito a partire dal titolo (la sordità dovuta al cotone negli orecchi) anche se legato alla condizione dell'esperienza vissuta (come nel caso del grido alla ritirata presente in *La nuit d'Avril 1915*), e cioè all'atto quotidiano di tapparsi gli orecchi per attenuare il boato prodotto dalle esplosioni, possa indicare anche il silenzio della parola di fronte alla guerra, sia come conseguenza (la morte reale del poeta) sia come eventuale opportunità. Ma Apollinaire-Orfeo non può tacere; la sua volontà è una dolorosa accettazione della realtà presente, fisica e attraverso la poesia, a costo di umiliarsi come scrive in *Ombre*: «un dieu qui s'humilie».[337] Tacere significherebbe morire. La verità della guerra nella poesia non esclude una bellezza nuova, come abbiamo visto. Tutto dipende da quanto il poeta è disposto ad abbandonare, da ciò cui può rinunciare rispetto alla sicurezza di un sistema di convenzioni estetico… ed etico.[338]

In *Chant de l'horizon en champagne*[339] un soldato, che possiamo facilmente identificare con Apollinaire, davanti ai bagliori delle granate non ricorda più i tratti di una bellezza lontana, l'amata, che diventano o si sovrappongono a quelli dello "spettacolo" a cui assiste:

O Lueurs soudains des tires
Cette beauté que j'imagine
Faute d'avoir des souvenirs

---

[332] «Le boyau Goethe où j'ai tiré / j'ai tiré même sur le boyau Nietzsche» confessa il poeta in *Désir* aggiungendo «Décidément je ne respecte aucune gloire» (*op. cit.*, p. 264). In un'altra poesia, *Il y a*, «Il y a que nous avons tout haché dans les boyaux de Nietzsche de Goethe de Cologne», il verbo «hacher» utilizzato solitamente nell'accezione di triturazione della carne ci sembra rafforzare questo significato polisemico. Sulla questione della polisemia simbolica, Apollinaire, nella prefazione alle *Mamelles de Tirésias*, in risposta al critico Vicor Basch che gli rimproverava nella sua opera l'assenza della condizione essenziale di un dramma simbolico e cioè che il simbolo e il suo significato devono essere immediatamente comprensibili, afferma: «Pas toujours cependant et il y a des œuvres remarquables dont le symbolisme justement prête à de nombreuses interprétations qui parfois se contrarient», in *Œuvres poétiques*, cit., p. 867.

[333] Ad eccezione di *Les Collines*.

[334] «Avec la guerre, on entre dans un autre système de valeurs. […] C'est pourquoi il paraît légitime de considérer que tous les poèmes écrits par Apollinaire à partir du 1er aout 1914 sont «poèmes de guerre», même lorsqu'ils ne parlent pas ouvertement de la guerre», osserva Claude Debon, *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, cit., p. 67.

[335] La dedica recita: «À la mémoire du plus ancien de mes camarades / René Dalize / mort au champ d'honneur le 7 mai 1917». L'ironia della sorte ha voluto che Dalize aprisse anche questo volume dopo quello di *Alcools* dove, nella famosa poesia liminare *Zone*, il poeta lo nomina quasi con gli stessi termini, rivolgendosi ad un suo doppio: «le plus ancien de tes camarades».

[336] *Du coton dans l'oreille*, in *Calligrammes*, cit., p. 287.

[337] Ivi, p. 217.

[338] Come già aveva fatto Baudelaire celebrando nei *Fleurs du Mal* la bellezza «criminale» nel suo *Hymne à la Beauté*: «Ô Beauté! ton regard, infernal et divin, / verse confusément le bien fait et le crime».

[339] *Calligrammes*, cit., p. 265.

Tire de vous son origine

Car elle n'est rien que l'ardeur
De la bataille violente
Et de la terrible lueur
Il s'est fait une muse ardente.

Dimenticare, non avere più ricordi, è spesso una condizione subita. Il poeta-soldato si trova davanti a una necessità: non avendo più un ricordo della bellezza passata ma immaginando comunque una bellezza è costretto a fare di ciò che vede la sua musa, la sua ispirazione. La guerra non ha che reso urgente in Apollinaire l'elaborazione di una nuova poetica cominciata con la sua prima raccolta *Alcools*[340] e costituita dalla volontà di affrontare e accettare la realtà presente qualsiasi essa sia e la consapevolezza che per creare e rinnovarsi è necessaria una costante e dolorosa perdita. Ed è proprio questo che afferma il poeta in *Toujours*:[341]

Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laisser place à la trouvaille
Perdre
La vie pour trouver la Victoire.

Una perdita che non esclude una continuità nella discontinuità, anzi. Come il soldato, che pur non ricordando la bellezza della donna amata, la immagina e quindi risente necessariamente di ciò che ha conosciuto, così il poeta immagina una bellezza influenzata da quella già esistente, passata, se vogliamo convenzionale, ma trae l'origine della sua nuova poesia dal presente, sforzandosi anche di dimenticare il passato. Una poetica, come Apollinaire dichiara in maniera netta nella celebre *La Jolie Russe*, basata sull'ordine e sull'avventura.

[340] Così, infatti, considera lo stesso Apollinaire il suo percorso poetico, come appare in una lettera inviata al giovane André Breton datata 14 febbraio 1916: «Pour en venir à mes pièces qui vont des *Fenêtres* à mes poèmes actuels en passant par *Lundi rue Christine* et les poèmes idéograph[iques], j'y trouve pour ma part (mais je suis orfèvre) la suite naturelle de mes premiers vers ou du moins de ceux qui sont dans *Alcools.* La forme rompue des poèmes dont vous parlez rend à mon sens ce que je puis rendre de la vie infiniment variée. Je la sens ainsi», *Lettres d'Apollinaire à André Breton,* introduction et notes par M. BONNET, *Guillaume Apollinaire 3:* «*Apollinaire et les Surréalistes*», «La Revue des lettres modernes», nn. 104-107, 1964, p. 23.

[341] *Calligrammes*, p. 237. A proposito dell'urgenza e del tentativo di accordare tecnologia e poesia, Apollinaire dichiara: «La guerre qui a retrempé les caractères a sans doute retrempé et renouvelé les talents. Ella a déjà produit quelques livres de soldats pleins d'une mâle simplicité et d'idées neuves, ceux de ma génération doivent en être satisfaits, car nous n'avons tendu qu'à cela, poètes, prosateurs et peintres: exprimer avec simplicité des idées neuves et humaines, créer un humanisme nouveau qui fondé sur la connaissance du passé accordât les lettres et les arts avec les progrès que l'on remarque dans les sciences et les moyens nouveaux que l'Homme à a sa disposition. La guerre a montré la nécessité de ne pas s'attarder. Le présent doit être le fruit de la connaissance du passé et la vision de l'avenir», intervista intitolata *Les tendances nouvelles* e pubblicata nella rivista «Sic» (agosto 1916).

FONTI E TRASFORMAZIONI DELL'IMMAGINE DELLA TURCHIA IN ITALIA NEGLI ANNI DELLA GRANDE GUERRA

di Roberto De Simone

Introduzione

Al momento di entrare nel primo conflitto mondiale, il nostro Paese doveva affrontare tre nemici, la Germania, l'Austria-Ungheria e l'Impero Ottomano; eppure nella percezione comune il terzo non era quasi tenuto in conto, perché non era considerato una vera minaccia. Su cosa si basava tale sottovalutazione? Per scoprirlo, questo *excursus* si concentra su qualcosa di molto sfuggente: l'immagine dell'Impero Ottomano in Italia tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. I piani da analizzare sono molteplici e intersecati tra loro, dovendo stimare cambiamenti politici, sociali, culturali, economici, punti di vista, fonti di tipologie estremamente diverse.

Un ambito interessante sul quale concentrarsi è la letteratura. Essa esercita spesso un'influenza importante sull'immaginario e sulla pubblica opinione di una comunità, facendo da potente cassa di risonanza delle idee e rielaborando continuamente le esperienze individuali e collettive di un'epoca. L'obiettivo del presente intervento è dunque mostrare una selezione di opere che ha contribuito alla diffusione e al rafforzamento in Italia della rappresentazione della realtà ottomana come debole, povera, arretrata, incivile e irreversibilmente in declino. D'altro canto ciò era dovuto al fatto che gli italiani erano partecipi della visione culturale occidentale, che poneva le nazioni europee all'avanguardia e i paesi extraeuropei a un livello inferiore. Secondo Edward W. Said, l'orientalismo rappresenta un fenomeno culturale che riflette un senso di superiorità, originato dalle seguenti cause: un crescente squilibrio di forze tra europei e non europei; la percezione di una prossimità spaziale e non solo, derivante dal contatto vieppiù intenso con l'Asia; il bisogno di affermare il proprio dominio su realtà viste come in competizione con la propria.[342]

Nel caso italiano, esso è in larga parte mutuato, specialmente dall'esperienza anglo-francese. Questo perché l'Italia, arrivata tardi e con difficoltà alla corsa alle colonie, soffriva di gravi lacune di conoscenze sulla complessa situazione ottomana e sull'Islam in generale, persino nelle alte sfere.[343] Le parole pronunciate al riguardo dall'orientalista e parlamentare Leone Caetani rimangono una vivida testimonianza, o meglio un'aperta denuncia che mette il dito nella piaga dell'impreparazione del personale diplomatico a relazionarsi con gli ottomani:

> […] il rappresentante straniero è in continuo contatto con la popolazione. Nell'anticamera di lui si affollano gl'indigeni a portare informazioni ed a chiederle. Il rappresentante di queste nazioni molte volte è uomo di larga cultura e di viva intelligenza, il quale ha fatto studi speciali per servire il suo paese in quella regione […]. Ma perché mai queste nazioni hanno questo prezioso privilegio sulle nostre? Per la semplice ragione che le loro autorità hanno richiesto ai propri rappresentanti diplomatici e consolari una speciale e raffinata cultura […] Essi hanno fondato scuole speciali, garantendo l'avvenire di quelli che ne escono dopo le debite prove di esame arruolandoli al servizio dei Consolati […]. Noi, onorevole ministro, nulla abbiamo fatto in questo senso. Avevamo a Napoli un istituto di fondazione privata, che […] già da tempo lo si sarebbe potuto trasformare in un vera fucina dei nostri giovani per il servizio in Oriente. Ma in quarant'anni nulla abbiamo fatto.[344]

[342] E.W. SAID, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2007, p. 21 (corsivo dell'autore).
[343] V. IANARI, *Lo stivale nel mare. Italia, Mediterraneo, Islam: alle origini di una politica*, Milano, Guerini, 2006, pp. 167, 171.
[344] Ivi, pp. 171-172.

In questo vuoto, finiscono per ricoprire il ruolo di principali *opinion makers* i libri, i giornali, la pubblicistica d'occasione. Schematizzando, si possono individuare tre differenti tendenze nella formazione dell'immagine della Turchia nel nostro paese alla vigilia della Grande Guerra, che, stratificandosi, contribuiscono a fondare e rafforzare stereotipi e previsioni che si auto-avverano. Una è imperniata sull'esotismo e il fascino di una civiltà ritenuta decadente e aliena dal modello europeo di modernità, in sinergia con l'antico pregiudizio islamofobo (da metà '800 a inizio '900). La seconda ritiene, sulla scia dei rinnovati interessi espansionistici italiani nel Mediterraneo, i territori ottomani aree mal governate e depresse economicamente. Il suo corollario è l'invito alla penetrazione pacifica, sfruttando le potenzialità di imprese economiche vantaggiose per l'economia dell'Italia e contribuendo al progresso reciproco (da inizio '900 alla guerra libica). La terza, schiettamente imperialista, istiga a un processo di demonizzazione, che riduce i turchi a una civiltà inferiore: quest'ultima deve lasciare libero spazio ai legittimi bisogni italiani e va combattuta se vi si oppone resistenza (dalla guerra di Libia al conflitto mondiale).

L'esotismo deformante nei racconti di viaggio: De Amicis e gli altri

Istanbul, chiamata col nome cristiano di Costantinopoli dagli europei, piena di storia e contenente al suo interno una miscela di culture e religioni diverse, ha sempre attirato un gran flusso di visitatori occidentali per diversi motivi, incluso il turismo. I viaggiatori all'epoca facevano da filtro tra la cultura europea e quella turca, contribuendo ad alimentare oppure a sfatare i luoghi comuni. Le particolarità di Istanbul hanno contribuito fortemente alla raffigurazione negativa del turco e dell'orientale in genere, alla sua trasformazione in stereotipo. In una nazione giovane ma dalle grandi aspettative, come l'Italia nata dal Risorgimento, la voglia di terre esotiche e lontane segue la moda dell'orientalismo letterario di viaggiatori stranieri come Chateaubriand, Gautier, Lamartine.[345]

Proprio a questi predecessori guarda Edmondo De Amicis nel libro *Costantinopoli* (1878), grande successo di pubblico che descrive un viaggio compiuto durante il regno del sultano Abdul Aziz (1861-1876), nelle vesti di inviato de «La Nazione» di Firenze. Secondo le ricerche della studiosa Federica Angelini,

> Quello a Costantinopoli fu un viaggio-lampo; partito da Genova il 18 settembre del 1874, il 4 ottobre il nostro inviato speciale era già tornato nel suo studiolo torinese […]. In soli diciassette giorni era passato per Napoli, Palermo, Messina e Atene, aveva percorso il Bosforo e sostato per qualche giorno a Costantinopoli […]. Le impressioni del luogo furono confuse e generiche, proprie di un turista, il quale, con un viaggio organizzato, e scandito da tempi serrati, visita per sommi capi ciò che ha prestabilito di vedere, che coincide generalmente con l'itinerario meno originale e più commerciale.[346]

Inevitabilmente, a causa della superficialità della visita, l'autore necessita di abbondanti letture riguardanti la capitale ottomana. Esse comprendono numerosi racconti di viaggio, da Perthusier a Chateaubriand, passando per Tournefort, Lamartine, Gautier e altri, citati anni dopo in una lettera indirizzata ad Emilia Peruzzi. De Amicis sente probabilmente il peso del confronto con gli illustri letterati che avevano raccontato questa metropoli, i quali oltretutto rappresentano la sua

[345] Cfr. F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Itinerario da Parigi a Gerusalemme e da Gerusalemme a Parigi andando per la Grecia e tornando per l'Egitto, la Barberia e la Spagna*, Napoli, Tip. Cirillo, 1844; T. GAUTIER, *Costantinople*, Paris, Charpentier & C.ie, 1888; A. DE LAMARTINE, *Rimembranze di un viaggio in Oriente*, 4 voll., Milano, Pirotta e C., 1835; *Nuovo viaggio in Oriente*, Napoli, Gaetano Nobile, 1853.

[346] F. ANGELINI, *Verso l'esotico: i diari di viaggio di Edmondo De Amicis*, in *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italianas*, a cura di M.J. CALVO MONTORO - F. CARTONI, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, p. 772.

fonte di informazioni, tanto da citarli esplicitamente in vari passi dell'opera.[347] Egli affronta con uno slancio lirico e uno stile a tratti onirico, accuratamente descrittivo, la narrazione del suo viaggio e delle sue esperienze nella città sul Bosforo. Ne risulta un tipico esempio di letteratura esotica, mirata a stupire e colpire la fantasia del lettore per mezzo di numerose rappresentazioni pittoresche di paesaggi e personaggi inseriti in un mondo percepito come lontano, rarefatto. Così, il contatto con l'Oriente diviene un'operazione di rinvenimento di *topoi* letterari in una realtà che già tradizionalmente suscita le fantasie degli europei.[348] Ad un certo punto del libro, l'autore confessa candidamente al pubblico questo atteggiamento immaginifico nei confronti della sua esperienza di viaggio.[349]

Dal lavoro di De Amicis appare nitidamente quale rappresentazione della Turchia egli intenda trasmettere al suo pubblico, cioè quella di un paese esotico ai margini del mondo moderno, degno di nota soprattutto per il suo passato e le sue stravaganze orientali: infatti, per la sua impostazione *Costantinopoli* si presta ad essere anche una guida di viaggio. In effetti, De Amicis così facendo «[…] segna in maniera irreversibile il passaggio dal viaggiatore al turista. Più precisamente, […] invita i propri lettori a incamminarsi sulla più agevole strada del turismo organizzato»,[350] afferma Attilio Brilli. Quest'idea paternalistica di guidare il pubblico con lo scopo di offrirgli una formazione, attraverso una narrazione piacevole e coinvolgente, è la stessa che guida più tardi De Amicis nella sua opera più famosa, *Cuore*, e si richiama al filone "pedagogico" della cultura di età postunitaria.

Secondo De Amicis, Costantinopoli richiama subito in chi la osserva una sensazione di grandiosità mista a caos. Le sue pagine si sforzano di comunicare di continuo la pluralità disorientante che mostra la città, la quale, anzi, appare un coacervo di tanti centri urbani fusi tra loro. Abituato all'ordine e all'uniformità sperimentati nelle grandi capitali europee da lui visitate, egli cerca di trovare somiglianze tra il paesaggio fluviale del Tamigi o della Senna e quello del Bosforo, per rendere più familiari a se stesso e al suo pubblico i luoghi che passano sotto i suoi occhi, ma sono sempre le difformità rispetto all'Europa ad attirare l'attenzione. Il disordine sovrabbondante di colori, odori, suoni che compongono lo scenario dei racconti del viaggiatore rischia di sopraffarlo:

> […] si cala con pochi passi […] dal divino Oriente dei nostri sogni, in un altro Oriente lugubre, immondo, decrepito che supera ogni più nera immaginazione […]. Si ritorna a casa pieni d'entusiasmo e di disinganni, rapiti, stomacati, abbarbagliati, storditi, con un disordine nella mente che somiglia al principio d'una congestione cerebrale, e che si queta poi a poco a poco in una prostrazione profonda e in un tedio mortale.[351]

Tali parole mostrano quindi come, agli occhi di un visitatore europeo del XIX secolo, l'Oriente rappresenti anche un luogo dell'immaginazione più che luogo fisico, capace di investire chi vi entra in contatto con un'ondata di meraviglia e sensazioni al tempo stesso attraenti e disgustose. Si può notare come la prosa di De Amicis in *Costantinopoli* utilizzi vocaboli legati ai sensi, e come le pagine del libro abbiano una connotazione visiva di forte impatto, quasi pittorica. Inoltre si nota nel testo la forte distinzione tra Galata e Pera, i quartieri degli europei,[352] e i distretti

---

[347] E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1912, pp. 3-4; p. 32. Per la lettera alla Peruzzi cfr. lettera del 20 febbraio 1880, Fondo Emilia Peruzzi, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cit. in F. ANGELINI, *Verso l'esotico*, cit., p. 777 (nota).

[348] Cfr. A. BRILLI, *Il viaggio in Oriente*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 35-41, 302-311.

[349] E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, cit., p. 192.

[350] A. BRILLI, *Il viaggio in Oriente*, cit., pp. 108-109.

[351] E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, cit., pp. 45-46.

[352] I due quartieri sulla riva del Corno d'Oro prospiciente l'antica città bizantina, che prima della conquista turca costituivano la sede delle colonie di mercanti di Genova. Col tempo vennero incorporate nella città, diventando la "zona

"turchi", separati secondo l'autore non solo dallo spazio, ma dal tempo e dalle civiltà che vi abitano. Il viaggiatore è colpito dalla valenza simbolica del ponte di Galata, una sorta di tenue legame che unisce, attraversando il Corno d'Oro, non solo queste città nella città, bensì addirittura Europa e Asia: mentre la parte europea di Istanbul è dinamica e si modernizza, quella turca si distingue per immobilismo e arretratezza. Il ponte permette a De Amicis di compilare un vero e proprio elenco con il quale mostrare il suo estro nel raffigurare tipi, situazioni e ambienti, poiché, «Stando là, si vede sfilare in un'ora tutta Costantinopoli».[353] Tutti sfilano per essere immortalati dallo scrittore, il quale si limita a osservare la calca ed enumerarla, come farebbe in visita allo zoo con gli animali in gabbia.

Comunque, da parte sua De Amicis alterna simpatia a scherno nei confronti dei turchi. Egli deprecа il dilagare degli incendi a Costantinopoli, il randagismo dei cani e l'usanza di avere servitori eunuchi, come intollerabili difetti di civiltà e di progresso materiale e morale; al tempo stesso, tuttavia, ha modo di lamentarsi del non poter assistere con i propri occhi a un rogo che avviluppa le casupole di legno. Egli ritiene il popolo turco abulico, refrattario al progresso, chiuso nella supina accettazione del fato, e che sia condannato a una decadenza senza uscita. Eppure apprezza le qualità morali e la genuinità dei contadini dell'Anatolia rispetto ai turchi occidentalizzati dei centri urbani, riconoscendo una sorta di purezza primitiva ai primi e ritenendo imitatori insinceri degli europei i secondi. Al tempo di De Amicis, infatti, è in atto nell'Impero Ottomano un processo di complesse e profonde riforme note come *Tanzimat*, che sembra rendere possibile l'europeizzazione dei turchi. Di fronte a queste grandi innovazioni nelle istituzioni, nell'economia, nei costumi, un dubbio viene sottoposto ai lettori dall'autore: i Turchi saranno plasmati in Europei, oppure sono impermeabili ai benefici della modernità, e quindi vanno scacciati e respinti in Asia, lasciando libere le popolazioni da loro sottomesse in passato?

Lo scrittore ligure sembra rispondere con consapevolezza della congiuntura storica in cui vive quando afferma che proprio allora è il momento migliore per osservare il cambiamento *in fieri*, durante la convivenza dei due modelli. Per effetto dell'inevitabile vittoria del progresso, i turchi si trasformeranno, cessando di essere sé stessi, perdendo ogni autenticità. Il moltiplicarsi dei «turchi riformati» e la progressiva scomparsa dei «vecchi turchi», prevede, porteranno Costantinopoli e la Turchia a diventare come Londra e l'Inghilterra. «Forse tra meno d'un secolo bisognerà andar a cercare i resti della vecchia Turchia in fondo alle più lontane provincie dell'Asia Minore, come si va a cercare quelli della Spagna nei villaggi più remoti dell'Andalusia»,[354] soggiunge, formulando un pronostico col quale i lettori odierni potrebbero concordare.

Un ultimo punto interessante del diario di viaggio deamicisiano sono le pagine dedicate alla condizione delle donne turche. Qui si sfiora un altro argomento che era al centro del pubblico dibattito in Italia e in Europa durante il XIX secolo, la definizione del posto della donna nella società moderna. Claudia Damari ha effettuato un acuto collegamento tra questo brano e le future rappresentazioni del genere femminile elaborate da questo autore:

> In Europa la condizione della donna era già in discussione un po' ovunque, per effetto di stimoli provenienti in particolare dal mondo anglo-sassone […]; sembra di dover recuperare quegli echi per comprendere l'interesse e l'attenzione di De Amicis. De Amicis, si deve ricordare, compirà nel romanzo breve *Amore e ginnastica* un ulteriore passo verso una concezione avanzata dei diritti delle donne in una condizione di modernità non solo materiale ma morale e politica. Per la evidenza di situazioni assai distanti non solo dalle pratiche occidentali, ma da un

europea" di Istanbul, sede dei consolati e delle residenze straniere, che godevano di un regime speciale grazie alle Capitolazioni. Cfr. R. MANTRAN, *Storia dell'Impero Ottomano*, Lecce, ARGO, 2004, pp. 101, 104, 528-529.

[353] E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, cit., p. 50, ma la descrizione della folla che attraversa il ponte di Galata occupa sette pagine.

[354] Ivi, pp.197-198.

> universalismo della giustizia e del giustificabile, i presupposti per le future elaborazioni concettuali e artistiche sono già presenti in queste pagine.[355]

A completamento di queste osservazioni, giova ricordare che la scelta dell'autore è motivata forse anche dalla volontà di offrire ai lettori un tema affascinante e suscitatore di fantasie come quello classico della bellezza femminile, unendolo a quello dell'esotismo. Entrambi gli elementi nel tempo avevano reso le donne orientali una presenza fissa nell'immaginario della letteratura europea.[356] De Amicis, tuttavia, offre un quadro complesso delle donne turche, iniziando con l'affermare che la tradizione dell'asservimento delle donne agli uomini è destinata in questo caso a scontrarsi con una realtà di fatto diversa, giacché forse esse non sono addirittura più libere delle europee, come diceva Lady Montague, ma sarebbe risibile dire il contrario.[357]

La pratica del velo, secondo quanto riferisce, e le altre forme di controllo dell'uomo sulla vita della donna sono molto attenuate, così come in Europa. Le donne hanno una attiva vita sociale, gestiscono liberamente la parte della casa a loro riservata (l'*harem*), sono piuttosto aperte con gli estranei e seguono le mode, anche se non con l'esibizionismo delle occidentali. Tuttavia per De Amicis sono individuabili dei comportamenti "immorali" della società musulmana alle radici della sua debolezza. In particolare concentra i suoi strali contro la poligamia, da lui definita un incitamento alla lussuria e all'infedeltà. L'esistenza del matrimonio poligamico è una degradazione inaccettabile per le donne turche, che sancisce l'inferiorità culturale dell'Islam nei confronti del Cristianesimo. De Amicis ammette però che, sotto l'influsso degli usi occidentali, la maggioranza dei turchi sta preferendo la monogamia in quanto segno di rispettabilità, pertanto la poligamia si avvia a scomparire.

Nel complesso, il libro di De Amicis fu un grande successo, vendendo moltissime copie e lanciando una vera e propria moda letteraria in Italia per qualche anno, grazie al suo stile accattivante e alle atmosfere evocative che aveva saputo creare attorno ai luoghi descritti. La fortuna e l'influenza di quest'opera furono notevoli, basti pensare ai vari scritti di viaggio italiani, emuli dello scrittore di Oneglia, che al racconto delle attrazioni stambuliote visitate alternavano considerazioni sugli incendi, i cani randagi, il Gran Bazar, aggiungendo i propri commenti sulla futura sistemazione politica dei Balcani o su Santa Sofia trasformata in moschea, o altro ancora.[358] Ma, forse, il lascito più duraturo *Costantinopoli* doveva lasciarlo a tanti italiani che si sarebbero avvicinati alla Turchia imbevuti di collaudati luoghi comuni, i quali spesso rappresentavano il loro unico orientamento in un ambiente sconosciuto: così, osservando il Sultano Abdül Hamid II a una cerimonia nel 1889, un addetto militare italiano rimaneva deluso per non aver visto gli ori e le gemme descritti da De Amicis.[359]

---

[355] C. DAMARI, *Tra Oriente e Occidente: De Amicis e l'arte del viaggio*, Milano, Franco Angeli, 2012 («Vichiana»).

[356] Tema molto ricorrente nel filone esotico della letteratura ottocentesca, del quale sono ottimi esempi le opere scritte da Gustave Flaubert e Gérard De Nerval, in seguito ai loro viaggi nel Vicino Oriente; appare degna d'attenzione l'analisi che ne fa Said, cfr. *Orientalismo* cit. Cfr. anche G. DE NERVAL, *Viaggio in Oriente: le donne del Cairo*, Ripatransone, Maroni, 1994; *La storia del califfo Hakem*, Lecce, Manni, 2001; *Solimano e la regina del Mattino*, Parma-Milano, F.M. RICCI, 1973; G. FLAUBERT, *Viaggio in Oriente*, Roma, Mancosu, 1993; *Salammbô*, Paris, G. Charpentier, 1882; *Le tentazioni di sant'Antonio*, Palermo, Novecento, 2003; E. AGAZZI, *I mille volti di Suleika: orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Roma, Artemide, 1999; A. BRILLI, *Il viaggio in Oriente*, cit.

[357] Cfr. E. DE AMICIS, *Costantinopoli*, cit., pp. 355; 36. Su Lady Montague, cfr. A.F. VALCANOVER, *L'oriente al femminile nel progresso intellettuale della donna occidentale nel Settecento: esperienze d'una viaggiatrice inglese nell'Impero ottomano: Lady Mary Wortley Montagu*, Venezia, Tip. Poligrafica, 1989; *The complete letters of lady Mary Wortley Montagu*, 3 voll., ed. by R. HALSBAND,Oxford, Clarendon Press, 1966 – 1980.

[358] Cfr. C. DEL PEZZO, *Costantinopoli. Reminiscenze di viaggio*, Firenze, 1889; F. D'ELIA, *Impressioni di un viaggio a Costantinopoli nel 1889*, Lecce, Stab. Tip. Giurdignano, 1913.

[359] Col. Dal Verme al Corpo di S.M., giugno 1889: AUSSME, fondo G33 R24/3, in M.G. PASQUALINI, *Il Levante, il Vicino e il Medio Oriente (1890-1939). Le fonti archivistiche dell'Ufficio Storico*, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito-Ufficio Storico, 1999.

La Turchia come risorsa economica per l'Italia

All'inizio del XX secolo, ebbe inizio nei circoli governativi e tra le classi dirigenti italiane un movimento d'opinione volto a riprendere un'attività d'espansione coloniale per il Paese, tramite un'intensa attività di conferenze sulle politiche coloniali.[360] Questo rappresentò un nuovo inizio per il colonialismo italiano, il quale aveva subito una battuta d'arresto in seguito al disastro di Adua, ma ora, ripreso nuovo vigore, trovò anche altri obiettivi oltre all'Africa, in particolare l'area del Mediterraneo orientale. Anche se molte regioni si trovavano sotto il controllo diretto o indiretto di britannici o francesi, si sperava di acquisire in Anatolia una forte influenza economica attraverso una "penetrazione pacifica" dell'Italia. Nel 1903 la Società Geografica Italiana aveva deliberato «d'intraprendere una ricognizione sistematica dell'intero bacino del Mediterraneo orientale, sotto il punto di vista degl'interessi economici e commerciali dell'Italia».[361] Per iniziare questa impresa, fu affidato al Tenente di Vascello Lamberto Vannutelli il compito di realizzare una ricognizione sul campo, in Anatolia settentrionale.[362]

Il lavoro di Vannutelli costituirà la prima analisi organica sull'economia ottomana realizzata in Italia, aiutando a fare luce sullo stato e sulle prospettive della penetrazione commerciale italiana in Turchia. Rispetto all'approccio del viaggio di De Amicis si verifica una chiara cesura, in quanto la Turchia comincia a essere vista come la soluzione per soddisfare la fame di terre dell'agricoltura del nostro Paese e quella di materie prime e mercati dell'industria: essa si trasforma così in un oggetto di studio. La missione aveva lo scopo di studiare la situazione economica della regione e le possibilità che essa offriva per gli affari, allo scopo di compilare una sorta di *vademecum* per imprenditori italiani, invogliando così il commercio e investimenti in attività produttive nell'Impero Ottomano. Il militare condusse il viaggio tra i mesi di Aprile e Agosto del 1904.

Partendo da Istanbul, la sua spedizione percorse i Dardanelli e tutta la costa settentrionale turca del Mar Nero fino al confine russo, insieme alle maggiori località dell'interno, come Ankara e Kayseri. Nel suo dettagliato resoconto, ogni luogo viene descritto nell'aspetto, nella posizione, nei dati demografici, e soprattutto nei dati economici, con numerose statistiche e una grande quantità di cifre offerte al lettore su importazioni, esportazioni, transito merci, campionario dei beni prodotti, etc., allo scopo di fornire un prontuario per le attività commerciali. Non mancano anche le indicazioni sui trasporti, che si soffermano sulle ferrovie e i porti attrezzati, quando presenti. Proprio la raccolta e la verifica delle informazioni sono indicate dall'esploratore come la principale difficoltà del suo lavoro.[363]

Vannutelli analizza una situazione economica difficile: un territorio con ottime risorse scarsamente valorizzate, impegnato in un'agricoltura dalla bassa resa e nell'allevamento, ma anche ricco di miniere di metalli rari, nel quale le attività economiche sono finanziariamente debolissime ed esposte alle speculazioni. La fragilità dell'agricoltura turca è dovuta alla continua insufficienza finanziaria dei coltivatori, i quali sono sfruttati dagli usurai e spremuti da tasse onerose. La manodopera è scarsa a causa della leva militare e i prodotti agricoli difficilmente si prestano alla commercializzazione a causa di una cattiva rete di trasporti, fatta di pochissime strade mal tenute.

---

[360] Cfr. A. AQUARONE, *Dopo Adua: politica e amministrazione coloniale*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1989.

[361] *La missione di geografia commerciale della Società Geografica Italiana nel Bacino Orientale del Mediterraneo*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», s. IV, vol. V, n. 4, 04/04/1904, p. 286.

[362] Vannutelli era stato messo a disposizione della Società Geografica Italiana dal Ministero della Marina, ed aveva alle spalle numerose esperienze di viaggi d'esplorazione in Africa, avendo partecipato alla seconda spedizione Bottego (1895-1897), chiusasi tragicamente con la morte dell'esploratore parmense. Assieme all'unico altro superstite, il sottotenente di fanteria Carlo Citerni, aveva dato alle stampe una cronaca di quel viaggio. Cfr. L. BIANCHEDI, *Un destino africano. L'avventura di Vittorio Bottego*, Roma, Pagine, 2010; L. VANNUTELLI – C. CITERNI, *L'Omo; viaggio d'esplorazione nell'Africa Orientale*, Milano, Hoepli, 1899; L. VANNUTELLI, *Sguardo retrospettivo sulla mia vita nella Marina*, Roma, Tip. V. Ferri, 1959.

[363] L. VANNUTELLI, *In Anatolia. Rendiconto di una missione di geografia commerciale inviata dalla Società Geografica Italiana*, Roma, Società Geografica Italiana, 1905, p. 3.

Molte attività lavorative, da quel che riferisce il tenente, sono prevalentemente in mano a specifiche minoranze etnico-religiose, mentre i soldati e i burocrati sono in massima parte turchi. Vi è quindi una forte corrispondenza tra comunità d'appartenenza e ceto sociale.

Secondo Vannutelli, per fare efficacemente affari nell'Impero Ottomano è necessario un intermediario per evitare le frequenti truffe e le incomprensioni e per essere introdotti nei migliori circuiti commerciali. Malgrado questi rischi, grazie alla quasi intoccabilità di cui godono gli europei per via del rispetto che i locali mostrano loro, Vannutelli sostiene che viaggiare in Anatolia sia molto sicuro per essi. Tra i suoi consigli ai commercianti italiani vi è quello di evitare Istanbul, luogo dove non si fanno affari a buon mercato e le trappole sono dietro l'angolo. Non solo, ma in tutta la Turchia l'impressione generale è quella di un mondo senza regole ben definite, dove la corruzione dilaga e fa la differenza tra successo e fallimento:

> […] una caratteristica speciale è il dominio del *bacscisch* [*sic*], ossia regalìa, che ha enorme importanza nelle trattative di ogni genere, evita i ritardi e gli incagli, e spesso decide del risultato. Un tempo gli impiegati stessi del governo non erano pagati ma vivevano di *bacscisch* [*sic*] che in tal modo era ufficialmente ammesso. Quantunque oggi le condizioni non siano esattamente le stesse, pure in generale gli interessati non hanno voluto rinunziare del tutto ai vantaggi di questo sistema che nessuno loro contrasta. In nessun paese come questo è maggiormente vero che tra la teoria e la pratica vi è una grande differenza. Molte sono le disposizioni che esistono scritte e non vengono mai applicate; le leggi, i trattati sono molti, ma i fatti raramente sono in armonia con quanto questi stabiliscono; e si può sempre trovare il modo di eludere qualunque legge.[364]

In un simile contesto, sotto gli occhi di Vannutelli si svolge una corsa forsennata da parte di investitori da tutto il mondo ad occupare posizioni nell'Impero Ottomano. Dopo il successo della prima spedizione, la S.G.I. ne organizza una seconda, che da Izmir lo dovrebbe portare attraverso tutta la costa mediterranea della Turchia fino in Cilicia e, da lì, a Bassora lungo il percorso della costruenda ferrovia di Baghdad, il più grande progetto dell'imperialismo tedesco in Oriente.

Durante il secondo viaggio il tenente comprende quanto terreno stanno guadagnando le altre Potenze europee rispetto all'Italia: interi settori dell'economia ottomana sono sotto il controllo di investitori stranieri, i quali controllano fabbriche, ferrovie, banche, cotoniere, quote del debito pubblico ottomano. L'esploratore avanza le seguenti proposte per risollevare la "penetrazione pacifica" italiana in Turchia: politica più severa e restrittiva sull'attribuzione della nazionalità italiana ai cristiani dell'Impero Ottomano; potenziamento e maggiori ispezioni dei Consolati in Turchia; creazione di una Scuola Commerciale in Oriente; istituzione di un ente culturale permanente dell'Oriente che diffonda la cultura italiana all'estero e promuova la conoscenza di quella orientale; aumento delle risorse per le Camere di Commercio italiane all'estero; creazione di linee di navigazione su rotte strategiche e sovvenzione di quelle esistenti; agevolazione del trasporto merci rispetto a quello passeggeri; promozione degli investimenti in queste aree tra gli industriali italiani, unendoli in organizzazioni associative; formazione di reti di collaborazione e informazioni con le comunità più numerose di connazionali in territorio ottomano.[365] Ma tutte queste misure rimarranno lettera morta.

Le relazioni anatoliche di Vannutelli, il quale probabilmente è influenzato dalle sue esperienze africane, risentono molto dello stile "coloniale" con cui sono impostate, sia nel lessico sia nella trattazione, ma lasciano un patrimonio di dati acquisiti notevole e una serie di consigli strategici per espandere la presenza italiana. Approcciando al problema delle relazioni commerciali tra Italia e Turchia, egli le inquadra in un rapporto tra terra colonizzabile e potenza colonizzatrice, pur con l'importante differenza che si tratterebbe di colonizzazione "informale" attraverso la

[364] L. VANNUTELLI, *In Anatolia*, cit., p 18.
[365] L. VANNUTELLI, *Anatolia meridionale e Mesopotamia. Rendiconto di una missione di geografia commerciale inviata dalla Società Geografica Italiana*, Roma, Società Geografica Italiana, 1911, pp. 388-389.

dipendenza economica (dalla quale si possono sempre costruire le basi per l'instaurazione di un dominio diretto).

In quel programma di massima preparato dall'esploratore si manifesta la preparazione per un'espansione coloniale, attraverso la formazione di aree di esclusiva preminenza economica italiana, dove siano presenti nutriti nuclei di italiani emigrati. Tramite quel programma, insomma, sarebbe stato in prospettiva possibile "africanizzare" la Turchia. L'esploratore piemontese è tra i primi a vedere in quest'ottica la penisola anatolica, ma niente affatto l'ultimo: anzi, seguendo questo filone di pensiero saranno costruiti i programmi di politica estera italiana degli anni seguenti.

La demonizzazione della Turchia

Il filone dell'opinione pubblica italiana meno tenero verso la Turchia, e anzi favorevole al suo smembramento per riservarne dei pezzi per l'Italia, nasceva da lontano. Ma, malgrado il diffuso disprezzo verso i Turchi, tradizionalmente considerati simbolo di barbarie nel nostro Paese, la loro figura subì un'istantanea demonizzazione in occasione della campagna a favore dell'intervento in Libia, trasformandosi in un parafulmine di tutta l'acrimonia e le frustrazioni passate che molti italiani desideravano inconsciamente gettarsi alle spalle con la campagna africana.

Naturalmente, capofila nel dipingere a tinte fosche i turchi in occasione della mobilitazione per la conquista della Libia fu Enrico Corradini, che si era dedicato corpo e anima a questa azione di propaganda. La grande campagna stampa del movimento nazionalista dava voce ai timori di una parte dell'opinione pubblica che l'Italia potesse rimanere una potenza di seconda categoria. Occupare Occupare Tripolitania e Cirenaica doveva essere l'atto di forza e unità nazionale che provasse che il nostro Paese era degno di stare nel novero delle Grandi Potenze, e alla Turchia toccò fare la parte del capro espiatorio.

Per crearsi un nemico che fino a poco prima non era affatto tale, la propaganda di guerra compie una vera inversione di tendenza nel modo di descrivere la Turchia. Il nuovo nemico viene definito un'orda di barbari, un ostacolo alla civiltà di cui si fa veicolo l'Italia, conferendo alla guerra un valore morale:

> Io considero la Turchia antagonista nostra non soltanto per la guerra libica, ma per la sua stessa essenza, per l'essenza del suo imperialismo che è fra tutti il pessimo, mentre a me l'italiano si presenta come il prototipo del migliore. Il quale per me è l'imperialismo nazionale, propagatore della specie e della civiltà, attore necessario del dramma del loro sviluppo; e l'imperialismo medio è quello plutocratico, pur esso creatore e necessario. E infimo è l'imperialismo dell'orda, distruttore, e di questo ultimo genere è prototipo il turco.[366]

E le denigrazioni non si limitano ai turchi in generale, ma prendono di mira anche i Giovani Turchi, secondo Corradini non i liberatori della Turchia, ma i suoi nuovi e voraci padroni, che mantengono lo stesso malgoverno del regime precedente. Prendendo ad esempio Tripoli, egli osserva che «I Giovani Turchi si contentarono di dissanguare con le tasse la Tripolitania, come l'aveva dissanguata il vecchio regime. E la Tripolitania non conobbe né ferrovie, né luce elettrica, né macchine, senza parlare dei bisogni morali dell'uomo moderno».[367]

Invece Matilde Serao, contagiata dall'entusiasmo patriottico in occasione della guerra di Libia, passa con disinvoltura dall'apprezzamento per l'equità e la tolleranza che i Turchi dimostrano nei confronti delle altre religioni, espresso nel 1900, agli anatemi turcofobi del 1912. Raccontando di un suo viaggio a Gerusalemme anni prima, ella dichiara di aver incontrato un distinto ufficiale turco, elegante e dai modi occidentali, e di aver scoperto discutendo con due anziani signori turchi

[366] E. CORRADINI, *Sopra le vie del nuovo impero*, Treves, Milano, 1912, p. XIII.
[367] E. CORRADINI, *La conquista di Tripoli. Lettere dalla guerra*, Milano, Treves, 1912, pp. 48-49.

come anche i musulmani venerino e rispettino Gesù e Maria.[368] Ma tutto ciò è solo una menzogna bene architettata dal popolo diabolico: infatti, secondo la giornalista napoletana, mentre l'Italia in guerra ritrova la sua vera natura, la Turchia fingendosi occidentale fa l'esatto contrario. Serao arriva a identificare antropologicamente il Turco con l'inganno, la falsità e la malevolenza, fino a giungere a una completa dualità tra bene (italiani) e male (turchi).[369]

Tuttavia, in questo caso, rimane l'impressione che queste caratteristiche del nemico disumanizzato somiglino al "nemico interno" che i favorevoli alla campagna di Libia avevano combattuto prima di scendere in guerra. Travolta dall'entusiasmo nazionalista, l'Italia che inneggia a Tripoli, e pochi anni dopo a Trento e Trieste, demonizza un Impero Ottomano che conosce poco e capisce meno, amplificandone i luoghi comuni e attribuendogli anche, in una sorta di *transfert*, la pavidità e la corruttela che all'interno si attribuivano al giolittismo. In conclusione, l'evoluzione del modo in cui era vista la Turchia nel nostro paese durante il periodo preso in esame risponde ai cambiamenti da esso affrontati, e trova molte delle sue fonti di riferimento nella letteratura e nella pubblicistica del tempo.

[368] Cfr. M. SERAO, *Nel paese di Gesù: ricordi di un viaggio in Palestina*, Napoli, Tipografia Tocco, 1900, pp. 101-103.
[369] Cfr. M. Serao, *Evviva la guerra!: primavera italica*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 79-80; 106-107.

DIPINGERSI CON LE PAROLE:
UNA "GARA DI MORTE" DI J. ILMARI AUERBACH

di Sara Di Alessandro

Una sorprendente scoperta: Johannes Ilmari Auerbach

Durante la fase di stesura del mio Progetto di Ricerca, decisi di partire dalla *Rote Kapelle*, cerchia di protagonisti della Resistenza tedesca in opposizione alla dittatura nazionalsocialista, attorno a cui orbitava Dietrich Bonhoeffer, autore al centro del lavoro di Tesi Magistrale. Questa primissima pista risultò da subito un terreno d'indagine assai fecondo: al movimento afferirono scrittori e drammaturghi come Adam Kuckhoff e Günter Weisenborn, il regista e drammaturgo Falk Harnack – cugino di Bonhoeffer – e, infine, il pittore e scultore Joannes Ilmari Auerbach.

A catturare ulteriormente la mia attenzione nei confronti dell'autore fu, però, la sua unica novella, pubblicata nel 1921, una Novella che attraversa dunque i vissuti più irrappresentabili che la Grande Guerra abbia portato in Europa e nel mondo. In realtà, fu proprio il titolo squisitamente originale di quest'opera a spingermi a soffermarmi sul lavoro per farne il punto di partenza di una ricerca sul trans-generazionale e sulla trasmissione nella letteratura e nella cultura dei paesi di lingua tedesca. Del resto, una novella di ardua reperibilità, inedita in Italia e con un titolo come *Der Selbstmörderwettbewerb*, difficile non solo da pronunciare, ma anche da rendere con efficacia in italiano (una possibile resa è "Il Concorso dei Suicidi"), scritta da un personaggio che nella vita si era apparentemente occupato di tutt'altro, rappresenta una sfida genuina, accompagnata dalla sensazione che in tale opera davvero possa celarsi un "*novum*" letterario, una possibile risposta a quella promessa che sottende la definizione di "novella" e, con ciò stesso, la chiave di lettura di un'epoca segnata, senza precedenti, dalla barbarie e dalla tecnica.

La vita dell'autore è oggi accessibile grazie alla pubblicazione delle lettere, raccolte nel volume *Johannes Ilmari Auerbach 1899-1950. Eine Autobiographie in Briefen*, edito nel 1989.[370] Desidero anzi sin da ora ringraziare i due curatori di questa preziosa raccolta, unica fonte biografica disponibile e, quindi, a mio parere imprescindibile per conoscere a fondo l'autore e saper leggere una novella che, non solo per lo stile innovativo e i contenuti a dir poco geniali, si qualifica come vera e propria cartina al tornasole di una società a tal punto alienata e alienante da cannibalizzare i deboli e gli infelici.

Johannes Ilmari Auerbach nasce il 24 maggio 1899 a Breslau, primo dei quattro figli dal matrimonio tra il celebre pianista Max Auerbach (1872-1965)[371] e l'insegnante Käthe Reisner (1871-1940). Entrambi di origine ebrea, dopo il matrimonio decidono di convertirsi al cristianesimo, soprattutto per poter svolgere la propria professione in relativa tranquillità, tenuto conto dell'antisemitismo sempre più dilagante nella città di Breslau.[372]

Johannes cresce in un ambiente familiare affatto caratterizzato dalla devozione religiosa, bensì denso di stimoli artistici e assimilato alla cultura tedesca. Vivrà assieme alla sorella Cornelia e ai fratelli Klaus e Günter fino al 1906, anno della separazione dei genitori. La madre si trasferisce con i due fratelli a Jena, mentre Johannes e Cornelia – detta Cora – rimangono a Breslau.

Le prime lettere di Johannes Auerbach pubblicate nel volume sopracitato risalgono proprio a questo evento forte e traumatico, che si riverbera anche nei disegni che il piccolo Johannes Ilmari indirizza alla madre, sempre ed esclusivamente a lei, Käthe Reisner. Il giovane Auerbach manifesta

---

[370] R. HEUER, F. KIND, *Johannes Ilmari Auerbach 1899-1950. Eine Autobiographie in Briefen,* Bad Soden, A & V Woywood, 1989.

[371] Il fisico e matematico tedesco Max Born (1882-1970), vincitore del premio Nobel per la Fisica nel 1954, fu alunno di Max Auerbach, come racconta nella propria autobiografia *My Life. Recollections of a Nobel Laureate*, New York, Schribner 1978.

[372] R. HEUER, F. KIND, *op. cit*., p. 14.

nelle lettere un'acuta sensibilità artistica. Infatti, all'età di dodici anni, scrive: «Ich finde das Schwarze sehr estetisch!».[373]

L'esperienza estetica più significativa riportata dall'autore risale al 10 agosto 1916, data che segna l'incontro del quindicenne Johannes Auerbach con il bello naturale. La bellezza della natura e del mondo circostante produce nel giovane una impressione, uno *Ein-druck* appunto, che, interiorizzata e rapportata al bello artistico, verrà rielaborata nella e con la scrittura, spazio dove tale impulso subisce un vero e proprio processo di metabolizzazione:

> […] Abends habe ich einen Spaziergang durch den Wald gemacht, und wie ich wieder zurückkam, hatte ich noch einen Eindruck, den ich sicher nie vergessen werde. Der Regen hatte aufgehört, und ein starker Wind hatte am Himmel Luft gemacht. Und wie ich den Himmel ansah, glaubte ich tatsächlich die Figuren aus der Sixtinischen Kapelle zu sehen. Du weißt schon, so ein plötzlicher, starker Eindruck, den man zunächst gar nicht erklären kann. Aber es sind zwei Gründe. Erstens waren die Wolken und der ganze Himmel genau so, wie sie Michelangelo dort gemalt hat, und zweitens hatten die Wolken eine außerordentliche Ähnlichkeit mit einigen von den Figuren, z. B. Gott, wie er Adam erschafft. Wie er Sonne und Mond erschafft. Es war nämlich so: Ganz hoch oben lagen fest dicke graublaue Wolken, aber nach Westen zu zerrissen und schließlich ganz aufgelöst, sodass der kristallklare grünblaue Himmel durchsah, der nach Westen zu ganz gelb wurde. Dann kam eine lange dunkle Wolkenbank gleich auf dem Horizont, und ihr oberer Rand war ein leuchtend glühender gelber Streifen. […] Ich fühle mich innerlich ganz außerordentlich reich und alles drängt nach außen und zum Schaffen.[374]

Un altro aspetto peculiare del Nostro è il legame con il mondo dei numeri, esasperato dalla scrittura criptata di sequenze numeriche, la cui decodificazione viene affidata alla figura materna. Inoltre, Auerbach descrive le proprie giornate sezionando e sequenziando il tempo con cura maniacale: egli non riporta gli avvenimenti abbinandoli a un'indicazione temporale approssimata all'unità di misura oraria, bensì riferisce anche le mezzore, riportandole sempre in forma frazionaria. Tale ossessione per i numeri e il tempo dell'orologio rimane una costante nella vita di Auerbach e confluirà appieno nella novella del 1921.

Altrettanto persistente è la riflessione nei confronti della morte: il primo "incontro" avviene il 5 marzo 1913, allorché muore un vicino di casa. Quest'esperienza viene definita da subito una «unheimliche Geschichte»,[375] dove l'aggettivo «unheimlich» si compone del prefisso privativo «un» e del lessema «heimlich», derivato da «Heim», «casa», e indica ciò che è segreto, intimo, nascosto. Con l'importante lavoro di Sigmund Freud del 1919, l'aggettivo sostantivato «das Unheimliche» esprime una particolare declinazione del sentimento della paura, relativa a qualcosa che si avverte al contempo come estraneo e familiare, quindi quanto di più prossimo e intimo, che non deve dunque riaffiorare alla coscienza.[376]

---

[373] «Trovo il (colore) nero molto estetico!». *Ivi*, p. 29. Qui e oltre la traduzione del testo in italiano è mia.

[374] «Di sera ho fatto una passeggiata nel bosco e, quando sono tornato, avevo ancora un'impressione che non credo potrò mai dimenticare. Aveva smesso di piovere e un vento forte aveva arieggiato il cielo. E non appena ho guardato il cielo, ho davvero creduto di vedere le figure della Cappella Sistina. Tu lo sai già, una simile impressione, così improvvisa e forte, all'inizio non si riesce a spiegare. Per due motivi. Primo, le nuvole e tutto il cielo erano proprio così come Michelangelo li ha dipinti lì, e, in secondo luogo, le nuvole avevano una somiglianza straordinaria con quelle raffigurate, per esempio come quando Dio crea Adamo. Quando crea il sole e la luna. Infatti era proprio così: in alto c'erano nuvole spesse e plumbee, che però si stracciavano a occidente, fino a sciogliersi del tutto, cosicché s'intravedeva il cielo verde e blu, cristallino, che s'ingialliva a ovest. Poi un lungo banco di nubi s'interpose all'orizzonte, e il suo margine più alto era fatto di strisce gialle, brillanti e lucenti. […] Ora mi sento oltre modo ricco interiormente, ed è come se tutto spingesse verso l'esterno, verso l'impulso creativo». Ivi, p. 37.

[375] «Una storia inquietante». Ivi, p. 37.

[376] Si veda S. FREUD, *Das Unheimliche*, «Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften», V, 1919, pp. 297-324.

Notiamo come nella definizione «Unheimliche Geschichte» si possa già presagire la Grande Guerra, un accadimento senza precedenti e che sconvolse e mutò per sempre da un punto di vista percettologico e neuronale la società europea e occidentale.

Col passare del tempo, inoltre, la figura materna acquisisce un ruolo sempre più centrale nella vita del giovane artista, soprattutto durante le vacanze estive degli anni 1911, 1912 e 1915, allorché la donna accompagna il figlio a visitare monumenti di rilievo e opere d'arte come l'altare di Isenheim del pittore tedesco Matthias Grünewald.[377] Questa esperienza s'imprime nella mente del giovane, sembra plasmarne il gusto per i cromatismi del giallo e del rosso, colori che torneranno, con prepotenza, anche nella novella del 1921.

Non posso qui analizzare nel dettaglio la lingua dello scambio tra madre e figlio, ma sento di poter affermare che questo legame col grembo materno diverrà un solido appiglio a partire dal settembre 1917, quando, all'età di diciassette anni, Auerbach viene chiamato alle armi.

Dai compiti di scuola ai bollettini di guerra: l'esperienza sul fronte francese

A differenza di molti altri giovani, Auerbach non è spinto da motivazioni di natura patriottica o politica. Secondo l'autore, la leva militare costituisce una fase di apprendimento necessaria alla propria formazione, una sorta di fucina propedeutica alla futura carriera universitaria.[378] Il primo periodo prevede l'istruzione teorica dei cadetti, che Auerbach acquisisce per otto mesi a Straßburg, presso la MG-Schützen, "compagnia mitraglieri". Durante l'addestramento, l'artista manifesta una profonda sete di scoperta e di avventura, che si esplicita anche nel desiderio di ricerca e di studio del bello, in tutte le sue molteplici declinazioni cromatiche: «Ich werde Alles erleben», ovvero «Vivrò Tutto», scriverà alla madre nell'ottobre 1917. [379]

Nel gennaio 1918 il Nostro si ammala di bronchite e viene quindi ricoverato in un Lazzaretto. Qui inizia a scontrarsi con la realtà più cruda dell'esperienza militare: siamo, infatti, nel pieno imperversare della Grande Guerra e il numero dei caduti sul campo, dei feriti e di coloro i quali vengono orrendamente mutilati aumenta di giorno in giorno.

La data del 14 gennaio 1918 segna per Johannes il primo vero incontro con la morte:

> Am Sonnabend hatte ich einen schrecklichen Eindruck. Schrecklich ist übrigens ein falscher Ausdruck. Nur ganz rätselhaft und erschütternd. Im Nebenzimmer ist Einer gestorben. Du weißt, dass ich noch nie den Tod in der Nähe erlebt habe. Es ist merkwürdig zu sehen, wie nicht ein Mensch erst lebendig und dann tot daliegt, sondern an Stelle des Menschen ganz plötzlich etwas Fremdes, ein Leichnam da ist, und man weiß und versteht nicht, wo *der Mensch* geblieben ist.[380]

La guerra stravolge l'idealismo iniziale di Auerbach, che vedeva l'esperienza militare come momento in cui «der Körper auflebt und brauchbar wird».[381] Nel lazzaretto esperisce l'altra faccia del conflitto, ovvero quella legata alla morte e al senso di estraneità in essa implicato: restano solo corpi inanimati, eviscerati, non più «brauchbar», «utilizzabili, utili» ma «gebraucht», «usati». Il tema del "corpo usato" sarà, del resto, il perno centrale della novella del 1921.

Si delinea, quindi, una cesura ideologica, evidente nella lettera alla madre del 4 marzo 1918:

---

[377] R. HEUER, F. KIND, *op. cit*., p. 19.
[378] Ivi, p. 41.
[379] Ivi, p. 43.
[380] «Sabato ho avuto un'impressione tremenda. Dire "tremenda" è d'altronde un'espressione falsa. Solo misteriosa e sconvolgente. Nella stanza a fianco è morto qualcuno. Tu sai che con la morte non avevo ancora fatto un'esperienza così vicina. È singolare vedere come non è un uomo, che prima viveva, a giacere lì morto, bensì al posto dell'Uomo si sostituisce all'improvviso qualcosa di estraneo, un cadavere, e non si sa e non si capisce dove sia rimasto *quell'Uomo*». Ivi, p. 51.
[381] «Il corpo rinasce e diventa utile». Ivi, p. 42.

> Neulich kam hier durch die Ziegelstraße eine Batterie, die ausrückte; ein langer Zug mit einer Menge Pferden, Wagen, Reitern, Geschützen und Mannschaften. Alle im Stahlhelm und mit Blumen überhäuft. Der Anblick war ergreifend und schön. Aber ich finde die Blumen den jetzigen Verhältnissen nicht mehr entsprechend. Im Anfang des Krieges war es wundervoll, wie früher bei den Griechen, bekränzt in den Kampf zu ziehen. Aber heut ist der Krieg eine ernste, schwere Arbeit, Leiden und Grauen und ein andrer Tod wie der, zu dem man leichtsinnig und blumengeschmückt hinauszog. Es wirkte dann, in Gedanken, abstoßend, fast wie ein Hohn.[382]

Le ghirlande di fiori non si addicono più alla guerra, stridono con le immagini di sofferenza e orrore che il giovane artista vive in prima persona. La morte non è più eroica come nel mondo classico, non è dunque un evento da encomiare e celebrare, men che meno la si può idealizzare. È solo «un'altra morte», uno spazio non più occupato, un'esistenza conclusa.

Il 12 marzo 1918, dimesso da pochi giorni dall'ospedale militare, Auerbach viene inviato nell'unità militare M.G.K. 272. Pochi giorni prima di partire per il fronte francese, scrive alla madre:

> Mutti, dass Otto Braun gefallen ist, finde ich schrecklich traurig. Die wenigen Menschen von früher, die noch am Leben waren, werden immer weiter weniger und weniger. Wer wird schließlich noch übrig bleiben?[383]

«Chi resterà?», si chiede il giovane Auerbach. La guerra, vera e propria "gara di morte", e i nuovi metodi di combattimento fagocitano l'essere umano, parassitandone corpo e pensieri, cannibalizzando e divorando senza risparmio intere generazioni.

Nelle lettere alla madre, il nostro autore ritrae la vita quotidiana sul campo di battaglia, in netto contrasto col bisogno, sempre più intenso, di ricorrere all'arte e alla lettura, lo spazio *altro*. Auerbach legge i grandi classici della letteratura, come il *Faust* di Goethe, le *Novelle* di E.A. Poe, *Gli Elisir del Diavolo* di T.A. Hoffman. È attratto dalla bellezza che si cela nelle parole, come quando scrive, a proposito di Goethe: «…jedes Wort darin ist ergreifend schön».[384]

Anche nell'imperversare di morte e miseria, lo slancio artistico resta una costante, come denuncia questa lettera, scritta il 5 luglio 1917:

> Ich bin, als Gefreiter Richtschütze, d. h. ich würde das Gewehr bedienen, schießen.[…] Man braucht allerdings Ölfarben. Die Bilder stehen so unheimlich lebendig vor mir, dass ich sie greifen möchte![385]

L'immaginario artistico si fa «unheimlich lebendig», tremendamente vivo, quasi un contrappeso al caos della guerra. Auerbach sembra volerci dire: «mi aggrappo ai colori e alle immagini, luoghi altri, luoghi dove riesco a collocare la vita!».

Nel luglio 1918 il giovane pittore si ammala ancora, come riferisce alla madre nella lettera datata 18.7.1918.[386] Circa dieci giorni dopo, mentre ancora si trova nel lazzaretto, apprende che la

---

[382] «L'altro giorno è passata dalla *Ziegelstraße* una batteria in marcia; una lunga colonna con una moltitudine di cavalli, carri, cavalieri, cannoni e squadroni. Tutti con l'elmo e sommersi di fiori. La vista era accattivante e bella. Tuttavia, penso che i fiori non s'addicano più alla situazione attuale. All'inizio della guerra era stupendo, così come ai tempi dei Greci, andare in battaglia con le ghirlande. Oggi, però, la guerra è un lavoro serio, pesante, è dolore e orrore, è una morte altra da quella a cui ci si accostava con leggerezza e ornamenti di fiori. Agisce in modo ripugnante sui pensieri, quasi con derisione». Ivi, p. 55.

[383] «Mamma, trovo terribilmente triste che sia morto Otto Braun [un amico di famiglia, *N.d.T.*]. I pochi uomini che prima erano in vita diventeranno, via via, sempre di meno. Chi resterà in vita fino alla fine?». Ivi, p. 59.

[384] «In esso, ogni parola è di una bellezza accattivante». Ivi, p. 48.

[385] «Io, in qualità di puntatore di primo grado, dovrò quindi usare il fucile, dovrò sparare. […] È certo che qui si ha bisogno di colori a olio. Quadri viventi mi stanno davanti in modo inquietante, ché mi sembra quasi di poterli afferrare!». Ivi, p. 62.

Compagnia militare di cui fa parte è stata sterminata. Auerbach è un sopravvissuto e ciò proprio grazie al fatto che si trovava ricoverato al lazzaretto, come comunica subito alla madre:

> Du wirst im Heeresbericht gelesen haben, dass uns dieser Tage der Franzose die Stellung weggenommen hat. Nicht wissen wirst Du, dass unsre schöne M.G.K. aufgerieben ist, bis auf die Wenigen, die grade krank hinten waren, also auch ich, und Einige, die zurückgekommen sind.[387]

Questo evento, definito «Katastrophe» in un'altra lettera,[388] segna ancora di più il senso di paradosso già avvertito nei confronti della morte.

Auerbach viene trasferito nel lazzaretto La Capelle, dove seppellire i morti diventerà per lui quasi un automatismo: «Dann haben wir vor drei Tagen und gestern noch einmal Begräbnis […] Gestern haben wir den Sarg auf den Schultern getragen und die Gruft gesenkt».[389]

La morte diviene quindi un vuoto persistente, un abisso che si ripropone ogni giorno. Questa esperienza estremamente drammatica segnerà l'approccio di Auerbach nei confronti della vita, sarà un vero e proprio crocevia di ogni suo futuro gesto artistico, come risulta evidente da quanto scrive alla madre nella lettera del 6 ottobre 1918: «Die Idee des Todes, der grauenhaft gespenstischen Leere nach unbarmherziger Zerstörung, durchdringt immer mehr das Geschehen und unser Bewusstsein».[390]

La distruzione («Zerstörung») arrecata dalla guerra viene definita «unbarmherzig», aggettivo in cui il prefisso privativo «un-» si associa a «barmherzig», calco letterale del latino «misericors».[391] È quindi una devastazione che, parafrasando, silenzia le corde della com-passione: col sopraggiungere della morte, essa spoglia lo spazio fisico, non-luogo che diviene un foglio pallido, vuoto assoluto («Leere»), abitato da fantasmi, ovvero presenze nell'assenza, riflessi emaciati di vite sospese, interrotte nell'affacciarsi al mondo. La «Zerstörung» invade e pervade («durchdringt») il presente («das Geschehen», letteralmente «ciò che accade») e la coscienza («Bewusstsein»).

Questa crisi lacera e coinvolge l'intero sistema dei valori, scardina lo statuto di progresso e di fiducia nell'Uomo con cui si era da poco inaugurato il nuovo secolo:

> Die Geschichte scheint doch ernstlich auf eine völlige Auflösung der europäischen Kultur und Menschheit hinauszulaufen. Oder, sollte es durch ein Wunder doch noch anders werden? Es ist doch, vernunftgemäß, kaum anzunehmen: die Besten sind und werden noch immer vernichtet. Die jetzige Jugend ist geistig und körperlich unterernährt und verwildert. Die zukünftige Generation soll aus denen entsprießen, die nicht K.v., also krank und verkrüppelt sind. Das ist nur das in die Augen fallendste von der "Menschheit" selbst, von der "Kultur" will ich lieber nicht reden.[392]

---

[386] Ivi, p. 63.

[387] «Avrai letto, nei bollettini di guerra, che in questi giorni i Francesi ci hanno sottratto una postazione. Non saprai, però, che la nostra bella M.G.K. è stata massacrata, tranne i pochi che erano lontani perché malati, quindi anche io, e alcuni, che sono tornati indietro». Ivi, p. 64.

[388] Ivi, p. 65.

[389] «Anche ieri, come tre giorni fa, abbiamo avuto un funerale. […] Ieri abbiamo portato la bara sulle spalle e l'abbiamo calata nella tomba». Ivi, p. 69.

[390] «L'idea della morte, del vuoto orribile e spettrale che segue alla distruzione spietata, impregna sempre di più ogni avvenimento e la nostra coscienza». Ivi, p. 70.

[391] S. BOSCO COLETSOS, *Storia della lingua tedesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2003, p. 93.

[392] «La storia sembra correre davvero verso una piena rottura della cultura europea e dell'umanità. Oppure, come per miracolo, dovrebbe diventare qualcos'altro? A rigor di logica, è quindi difficile da accettare: i migliori sono e vengono ancora e sempre sterminati. La gioventù di oggi è spiritualmente e corporalmente sottonutrita e imbarbarita. La generazione futura deve nascere poggiando su quelli che non sono m.s., ovvero malati e storpi. Questo è quello che salta agli occhi della stessa "umanità", della "cultura" preferisco non parlarne». R. HEUER, F. KIND, *op. cit.* p. 67.

Occorre qui soffermarci su due termini davvero significativi. Auerbach, nel 1918, parla di «Auflösung der europäischen Kultur und Menschheit». Il sostantivo «Auflösung», derivato dal verbo «lösen», «sciogliere», sembra già presagire il baratro in cui giacerà l'umanità vent'anni dopo, con la «Endlösung der Judenfrage». Questa espressione eufemistica viene utilizzata da Hitler a partire dal 1940 per designare il progetto, a suo parere risolutivo, della questione ebraica: una soluzione finale che vede la pianificazione di uno sterminio di massa come apice di ogni esclusione.[393] Un altro lessema, che ritornerà nella novella del 1921, è «vernichtet», dal verbo «vernichten», che significa «annientare, distruggere, sterminare» ed è costituito dal prefisso intensivo «ver-» e da «nichten», a sua volta derivato dall'avverbio negativo «nicht».[394] Anche questo termine diverrà centrale nella propaganda antisemita del regime nazionalsocialista.[395]

La fine delle ostilità si avvicina, eppure Auerbach pare intuire che i fantasmi e gli orrori appena vissuti torneranno ai vivi, in una forma ancora più disumana:

> […] ich würde ganz gern noch einmal die Front sehen. Aber es wird wohl vorher zuende gehen. "Es" – das heißt der Krieg in Feindesland […] scheint es mir nun doch wahrscheinlich, dass es zur Revolution, vielleicht wirklich zu Bürgerkrieg und Terror kommen wird.[396]

In queste parole del nostro giovane autore, indirizzate alla madre il 10 novembre 1918, si riverbera il senso di allarme con cui egli guarda alla storia. Torna quindi, ancora una volta, quella «unheimliche Geschichte», non più come ricordo legato all'infanzia, bensì come spettro che minaccia il futuro. Auerbach legge gli avvenimenti legati alla Grande Guerra recuperando il termine Terrore, esito della Rivoluzione Francese, fase storica che si prospettava quale promessa di un radicale mutamento sociale, politico e culturale. Annullando ogni distanza temporale, tale richiamo si configura quale vero e proprio anacronismo, che potremmo allora definire "futuribile": la Grande Guerra letta come *Grande Révolution*, i cui eccessi nelle carneficine e nelle uccisioni di massa preludono ai totalitarismi del Novecento.

Notiamo come la guerra venga desoggettivata e riassunta nel soggetto impersonale «es», scelta linguistica che ancora ci rimanda all'azione cancrenante della «Leere», il non-luogo, quindi l'a-topia, ove l'umanità implode coi propri valori.

Questa esperienza del caos sarà quindi il perno centrale della novella del 1921, unitamente a quella vissuta nell'immediato dopoguerra, l'*Experiment Lindenhof*.

La novella del 1921: "Cara mamma, ti racconto io *la vera storia"*

Con la fine della guerra, il giovane Ilmari si iscrive alla Scuola d'Arte di Weimar, che frequenta a partire dal gennaio 1919. Tra i suoi insegnanti troviamo Walter Gropius, uno dei fondatori dello *Staatliches Bauhaus*, scuola di architettura, arte e design della Germania degli anni 1919-1925,[397] che influenzerà notevolmente la produzione artistica del nostro Ilmari.

Di fronte alla crescente instabilità politica, marcata dalle tendenze rivoluzionarie e restaurative, e alle ingenti difficoltà economiche, Auerbach si getta a capofitto nello studio, migliorando le proprie abilità artistiche. Conosce Dörte Helm, sua compagna di studi, che frequenta con assiduità e spesso ritrae nei suoi lavori. Alla fine del semestre estivo, intraprende con Dörte e

---

[393] S. BOSCO COLETSOS, *Le parole del tedesco. Incontro di lingue e culture*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2009, p. 120.
[394] *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, http://www.dwds.de/?view=1&qu=vernichten, consultato il 15 gennaio 2015.
[395] T. EITZ, G. STÖTZEL, *Wörterbuch der "Vergangenheitsbewältigung"*, Hildsheim, Georg Holms Verlag, 2007, p. 318.
[396] «Vorrei rivedere ancora una volta il fronte. Ma è probabile che finisca prima. Es / "Quella cosa" – ovverosia la guerra in territorio nemico […] adesso mi sembra verisimile che giunga alla rivoluzione, forse davvero alla guerra civile e al terrore». R. HEUER, F. KIND, *op. cit*., p. 73.
[397] K. HÜTER, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlino, Akadamie Verlag, 1982.

con l'amico Kurt Walther un viaggio in Italia: soggiornano a Firenze, per poi recarsi a piedi a Roma, con il progetto di estendere il pellegrinaggio verso altre città d'arte. Questo obiettivo viene però disatteso, allorché il 24 dicembre 1919 i tre amici fanno ritorno in Germania. Auerbach torna a vivere a Jena, con un nuovo progetto in tasca, che definisce come «feinen Plan», un piano preciso,[398] nato dal confronto con un amico d'infanzia, Hugo Hertwig, attivo promotore di un comunismo pratico, ovvero volto alla fondazione di una comunità agricola a gestione collettiva quale esempio di rinascita dalle macerie della Grande Guerra.

Tale visione utopica di Hertwig, ispirata al pensiero dei filosofi Landauer, Kropotkin e Marx, viene realizzata grazie al coinvolgimento entusiasta di diversi amici, fra cui il pittore Max Schulze-Sölde, proprietario di una fattoria in rovina nell'Holstein, dove, a partire dall'aprile 1920, si realizza il sopracitato *Experiment Lindenhof,*[399] una comunità fondata su principî collettivistici e antiborghesi, volta all'autosostentamento.

Auerbach partecipa alla fondazione di questa comune con fervore, descrivendo nelle lettere alla madre e alla sorella Cora tutti i preparativi e il denaro investito, allegando schizzi precisi delle planimetrie degli edifici restaurati e costruiti ex-novo nonché degli allevamenti e degli orti da coltivare, invitandole costantemente a raggiungerlo quanto prima.

Il progetto del *locus amoenus*, fondato sulla concordia e mutua assistenza, sul ritorno alle origini, lontano dalla vita borghese, inizia presto a sgretolarsi: nel giro di pochi mesi, man mano che nuove persone si aggiungono all'*Experiment*, sorgono problemi di convivenza e la situazione finanziaria si fa sempre più precaria.

Verso la fine del settembre 1920, Auerbach si ritrova a Lindenhof solo, in bancarotta, abbandonato dagli amici più cari. Dilaniato dalla delusione per il fallimento di quel «piano preciso» con cui aveva fatto ritorno in Germania l'anno prima, il 21 settembre 1920 tenta il suicidio.

Il giorno dopo scrive alla madre dall'ospedale di Wilster, per tranquillizzarla su quanto è accaduto:

> Meine liebe Mutti, hoffentlich hat Dich das Telegramm und der Brief von diesem saudummen Rosam, den ich überhaupt nicht leiden kann, nicht zu sehr erschreckt – Du siehst ja, ich kann tadellos schreiben, habe nicht einmal Fieber. Ich habe Malheur gehabt mit der Pistole, allerdings nur eine leichte Verletzung, bin aber, weil ich allein auf dem Lindenhof war, lieber hierher ins Krankenhaus gegangen. Und wie das Rosam erfuhr, hat er gleich alle möglichen blödsinniger Geschichten angestellt und mich wahnsinnig aufgeregt –na bald komme ich ja mal nach Jena, da erzähle ich Dir die Geschichte genau – sie ist nämlich sehr lustig.[400]

Il signor Rosam, probabilmente un conoscente, ha avvisato la famiglia del tentativo di suicidio del giovane Ilmari. Notiamo come Auerbach definisca l'accaduto con il termine francese «malheur», prestito linguistico che vuole semplificare la faccenda, quasi banalizzarla, e ottiene, di fatto, l'effetto contrario. Questo «malore con la pistola», che gli ha procurato solo una ferita superficiale, resta un evento da chiarire, diviene una «storia» («Geschichte») da raccontare alla madre di persona, una storia «molto divertente» («sehr lustig»).

Il ricovero ospedaliero a Wilster si protrae per diversi mesi e nel dicembre 1920 il precario stato di salute rende subito necessario un'ulteriore degenza in una clinica privata a Berlino. Il

---

[398] Ivi, p. 116.

[399] Per ulteriori informazioni sul fenomeno delle comuni nella Germania del primo Dopoguerra, si veda G. HEINEKE, *Frühe Kommunen in Deutschland. Versuche neuen Zusammenbelens. Jugendbewegungn und Novemberrevolution 1919-1924*, Herford, Zündhölzchen,1978.

[400] «Mia cara madre, speriamo che il telegramma e la lettera di quel bontempone di nome Rosam, che non riesco proprio a soffrire, non ti abbiano spaventato troppo – Come vedi, riesco a scrivere in modo impeccabile, e non ho nemmeno un po' di febbre. Ho avuto un *malheur* con la pistola, tuttavia mi sono ferito leggermente e, siccome ero da solo a Lindenhof, ho preferito andare nell'ospedale qui vicino. E come Rosam ha saputo del fatto, si è subito messo a raccontare ogni possibile storia da idiota, allarmandomi alla follia – ora, non appena torno a Jena, ti racconto io la storia esatta – che è anche molto divertente». R. HEUER, F. KIND, *op. cit*., p. 140.

giovane artista è preoccupato per la costante debolezza fisica, che gli impedisce di tornare a dipingere, nonché deluso per il fallimento dello *Experiment Lindenhof*.

Decide, quindi, di aggrapparsi alla scrittura per raccontarsi e rielaborare il proprio vissuto. In poco tempo compone la novella *Der Selbstmörderwettbewerb*, pubblicata l'anno seguente, suo unico testo edito. Auerbach rimaneggia inoltre le proprie memorie sul viaggio a Roma, che intitola *Rom-Wanderung*, e lavora a una seconda novella, rimasta inedita, *Das Kaleidoskop*. Scrive anche alcuni articoli per la *Deutsche Allgemeine Zeitung*, racimolando così qualche soldo per non gravare economicamente sui suoi cari.[401]

In questo periodo, il giovane Ilmari riallaccia i contatti con un altro amico dei tempi di Weimar, il tipografo e illustratore Marcus Behmer, che sarà l'autore delle incisioni all'acqua forte dell'edizione del 1921 della novella grottesca, definita dallo stesso Auerbach «pazza» («verrückt»).[402] Seguirà una seconda edizione nel 1927, poco rielaborata, corredata di cinque disegni a penna dell'illustratore e scrittore austriaco Alfred Kubin, disegni che verranno poi riproposti nella ristampa del 1995, edizione limitata di sole 350 copie numerate per la casa editrice berlinese *Sirene.*
La Novella, scritta con uno stile manierista, ipotattico, altamente iconografico, si apre con l'*incipit* del narratore esterno, che presenta subito il tema centrale della narrazione: condannato in Europa, celebrato in Giappone, il suicidio è il protagonista di una competizione avvenuta in una città occidentale non specificata. All'*incipit* segue un articolo di giornale, che riporta il testo del bando di questo "Concorso dei suicidi" e la cronaca del giornalista.

Il milionario signor K. ha indetto, nella Sala del Tribunale della città, il giorno 21.VIII.19…, una gara tra dodici persone candidate a suicidarsi pubblicamente, davanti a un pubblico composto da parenti, amici, cittadini curiosi. In palio 50 milioni, da destinare in parte a un magnifico monumento funebre, in parte ai parenti rimasti in vita.

I candidati hanno a disposizione quindici minuti ciascuno per suicidarsi davanti a una giuria composta da due psichiatri, un notaio, un artista, un dottore e un giapponese, esperto in materia di suicidio. Il bando prevede anche la presenza di due boia, al fine di tramortire eventuali impostori o scongiurare tentativi malriusciti. Ogni candidato può portarsi un'arma da casa o scegliere tra quelle messe a disposizione dal signor K., ovvero il pugnale, che assicura il massimo punteggio, la corda o la pistola. Un ulteriore parametro di valutazione sarà l'attitudine del candidato, che non dovrà sfociare né nella totale apatia, né nell'esaltazione euforica, bensì essere votata alla calma, alla consapevolezza dell'azione intrapresa. È previsto, inoltre, un pranzo, ove candidati e giuria sono invitati a banchettare amabilmente mentre, per estrazione di numeri, si assegna l'ordine di esecuzione. Dopo la performance dei suicidi la giuria ha due ore di tempo per stabilire il vincitore e quindi procedere con la premiazione, la cremazione dei cadaveri e la truce esecuzione capitale degli impostori. A scanso di futuri equivoci, l'intero concorso viene filmato: siamo quindi in presenza dell'antenato più macabro di ogni futuro *reality show*, narrato o trasmesso.

La cronaca del Concorso è in prima persona: il reporter riferisce la propria inquietudine mista a curiosità nel presenziare a un simile evento, che descrive con dovizia di particolari. La Sala del Tribunale è afosa e gremita, illuminata da migliaia di riflettori, tutti puntati sull'arena al centro, arredata da uno spesso tappeto nero, delimitato da ringhiere in metallo, entro le quali si esegue il suicidio. Accanto a questo ring è preposto un tavolo rivestito di porpora, che offre una vasta scelta di pistole, corde, pugnali. Sullo sfondo, un enorme orologio scandisce le fasi del concorso, descritte nel bando in modo quasi maniacale, con le ripartizioni orarie riportate in forma frazionaria, proprio come Auerbach è solito fare nelle sue lettere.

Lo svolgimento del concorso, per quanto descritto con la rapidità di una macchina da presa, è ricco di colpi di scena, messe a fuoco, cambi di inquadratura. Il reporter – narratore interno – riporta la performance di ciascuno dei dodici candidati, fra cui una giovane fanciulla, d'eccezionale

[401] Ivi, p. 151.
[402] Ivi, p. 158.

bellezza, un uomo in uniforme da marinaio, un giovane pallido, dallo sguardo fanatico, artisti decaduti, rivoluzionari falliti, manovali.[403]

Notiamo come anche il tema dell'artista decaduto e del fallimento siano un chiaro riferimento alla vita di Auerbach, dove si evidenzia, alla luce dei suoi carteggi, un alternarsi continuo di successi artistici e di momenti di crisi, trasferimenti e migrazioni.

Infatti, dopo la prima commissione importante a Merano, dove nel 1921 realizza il monumento funebre in onore del mecenate Karl Ernst Osthaus, fondatore del *Folkwangmuseums* di Essen, il nostro artista si sposterà a Kranichstein, vicino a Darmstadt. Qui, dall'ottobre 1922 al luglio 1925, vivrà assieme alla prima moglie Ingeborg Harnack, amica di gioventù, conosciuta dall'età di dieci anni, unione da cui nascono due figli, Wulf (1925) e Klaus (1926) Auerbach.

Ancora una volta gravato dai debiti, Ilmari è costretto a salutare moglie e figli per trasferirsi a Parigi, dove lavora per lo più come scultore per conto del mecenate Franz Pariser.[404] Nel 1932, un anno dopo il fallimento del matrimonio con Inge, Auerbach rischia di rimanere coinvolto in un regolamento di conti, ed è quindi costretto a scappare da Parigi. Si reca a piedi ad Hamburg, dove si rende subito conto del clima di preparazione alla *Machtergreifung* da parte delle forze nazionalsocialiste. Gli amici che lo ospitano, oppositori antifascisti, hanno già iniziato a imbastire una prima rete di Resistenza, a cui subito aderisce anche Ilmari. Proprio perché agli esordi, questo gruppo di Resistenti è ancora disorganico, scompaginato. Il 10 luglio 1934 Auerbach viene arrestato e tradotto per la quarta volta nel campo di concentramento di Fuhlsbüttel, a nord di Hamburg. L'ultimo arresto avviene nel 1935 e l'anno seguente – sempre più preoccupato dal crescente clima antisemita – Auerbach decide di scappare all'estero assieme alla seconda moglie Ingeborg Fraenckel, storica dell'arte e futura psicoterapeuta. I due coniugi in esilio, dopo aver fatto tappa in Italia e a Cipro, raggiungono Londra nel 1938. Qui, con lo pseudonimo di John Allenby, il nostro artista collabora con il *War Office* fino al 1946, quando ottiene la cittadinanza inglese. Lavora come artista e scultore e insegna alla *Oxford School of Arts* fino al 1950, anno in cui muore d'infarto nella notte tra il 7 e l'8 febbraio.[405] La scrittura, esplicitata nelle lettere alla madre e alla sorella Cora, sarà sempre una risorsa costante.

Desideriamo qui concludere riprendendo alcune parole di Johannes Ilmari Auerbach, che allora possiamo definire un attivo protagonista del Novecento proprio alla luce di questa vita così avventurosa e densa di colpi di scena, una vita vissuta appieno, nonostante il dolore, con l'arte e la scrittura quali sostegni imprescindibili, una vita che è l'effettiva risposta a quella promessa fatta a diciassette anni: «Ich werde Alles erleben».

[403] J. I. AUERBACH, *Der Selbstmörderwettbewerb*, Berlino, Otto v. Holten Verlag, 1921, p. 4.
[404] R. HEUER, F. KIND, *op. cit*., p. 228.
[405] R. HEUER, F. KIND, *op. cit*., pp. 292-293.

SOVRAPPROFITTI DI GUERRA: ASSENZE E PRESENZE NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO[406]

di Fabio Ecca

La Grande Guerra è stata, oltre che uno scontro militare, anche un conflitto industriale in cui la qualità e la quantità della produzione a uso bellico hanno contribuito a sancire la vittoria finale. È da questa constatazione che si deve partire per offrire una rappresentazione completa della Prima guerra mondiale. Nonostante la quasi totale assenza di questo tema dalla principale letteratura, memorialistica o meno, e dalle produzioni cinematografiche, musicali e più in generale artistiche,[407] si tratta di una materia estremamente interessante: basti pensare che alcuni studi hanno stimato nell'impressionante cifra di 148 miliardi di lire il costo complessivo della guerra.[408] Questa immensa quantità di denaro non è stata però sempre spesa correttamente. Tra il 1915 e il 1918, ma anche nel precedente anno di preparazione alla guerra e nei successivi anni di pace, sono infatti compiute da una parte dell'imprenditoria italiana e straniera numerose truffe e speculazioni illecite ai danni dello Stato.[409] Sono quelli che comunemente vengono definiti "sovrapprofitti di guerra", sui quali esiste un'assenza quasi totale di ricerche, e di rappresentazioni, nonostante siano ormai trascorsi cento anni dalla Grande Guerra.[410]

La Commissione parlamentare d'inchiesta sulle spese di guerra

Le prime elezioni politiche del dopoguerra, quelle del 1919 che sanciscono la nascita del quinto e ultimo governo Giolitti, sono caratterizzate anche dal dibattito sui lucri di guerra, al quale l'opinione pubblica partecipa attraverso i numerosi quotidiani che vi si dedicano.[411] La presenza di

[406] Questo saggio è il frutto di alcune riflessioni nate durante le mie ricerche, condotte nell'ambito del corso di dottorato, per il progetto intitolato «Indagine sul sovrapprofitto. Politica, amministrazione e impresa 1914-1922». Con l'obiettivo di studiare i rapporti tra mondo politico, amministrazione e imprese tra il 1914 e il 1922, ossia nel periodo compreso tra la Prima guerra mondiale e l'inizio del ventennio fascista, la ricerca è incentrata sui "sovrapprofitti di guerra" (cfr. F. ECCA, *Denaro illecito: due casi di sovrapprofitto nella Grande guerra*, *Krypton*, 4, 2014, consultato il 10 gennaio 2015; F. ECCA, *Politica, imprenditoria e malaffare nell'Italia della Grande guerra*, *Percorsi storici*, 2, 2014, http://www.percorsistorici.it/component/content/article.html?layout=edit&id=110, consultato l'8 gennaio 2015).

[407] Interessante notare che negli anni della guerra viene prodotto dal Ministero per le Armi e Munizioni, guidato dal generale Dallolio, nei giorni successivo a Caporetto un prezioso strumento di propaganda come *L'Altro Esercito* (1917), interamente incentrato sulla mobilitazione e produzione industriale a uso bellico.

[408] La stima è riportata da Umberto Massimo Miozzi che cita una studio del 1930 della Tesoreria dello Stato secondo la quale la spesa complessiva per la Grande Guerra è stata il doppio di quanto speso tra il 1862 e il 1913 (cfr. U.M. MIOZZI, *La mobilitazione industriale italiana. 1915-1918*, Roma, La Goliardica editrice, 1980, p. 27).

[409] L'opinione pubblica nutre sospetti sull'operato di alcune industrie private fornitrici dell'Esercito della Marina già dopo pochi mesi dall'entrata in guerra dell'Italia. È però nel 1916 che inizia quella che si potrebbe definire "campagna stampa" di denuncia di singoli episodi di malaffare, come ad esempio quella inerente al panno grigio-verde di cui si dirà in seguito. Tra i principali artefici di queste denunce vi è Luigi Einaudi, che proprio in quell'anno sostiene che «risolvere in modo soddisfacente il problema dei lucri cagionati dalla guerra è certamente grandemente difficile» («Corriere della Sera», 6 ottobre 1916).

[410] Il tema è invero presente in numerosi film, come ad esempio *La Grande Guerra* (Monicelli, 1959), ma non è mai centrale nella loro narrazione e quindi nella rappresentazione che viene fatta della Grande guerra.

[411] Tra le numerose ricerche su questo tema piace citare: A. BARAVELLI, *La vittoria smarrita: legittimità e rappresentazioni della Grande Guerra nella crisi del sistema liberale (1919-1924)*, Roma, Carocci, 2006 e ID., *La legittimità della Grande Guerra quale vettore di innovazione della politica. Il collegio di Chieti nelle campagne elettorali del primo dopoguerra*, «Abruzzo contemporaneo. Rivista dell'Istituto abruzzese per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza», 15, 2002, pp. 11-51. Più in generale sulle elezioni del 1919: S. NOIRET, *La nascita del sistema dei partiti nell'Italia contemporanea: la proporzionale del 1919*, Manduria, P. Lacaita, 1994.

un tema come questo nel dibattito pubblico porta Giovanni Giolitti ad annunciare in campagna elettorale la costituzione di una Commissione che indaghi sui sovrapprofitti.[412]

Divenuto Presidente del Consiglio dei Ministri, lo statista piemontese dà immediata attuazione a quanto promesso e istituisce, con la legge n. 999 del 18 luglio 1920, la Commissione Parlamentare d'inchiesta sulle spese di guerra (d'ora innanzi Commissione).[413] Composta da trenta commissari, divisi equamente in quindici senatori e altrettanti deputati rappresentativi di tutti gli schieramenti politici,[414] questa ha l'incarico di verificare la correttezza delle spese sostenute dallo Stato per le forniture belliche ed, eventualmente, procedere alla revisione dei contratti, delle commesse e delle indennità di espropriazione: in poche parole proporre provvedimenti in grado di reintegrare lo Stato dei lucri indebiti o eccessivi eventualmente accertati. Composta da sei sottocommissioni diverse,[415] la Commissione incontra numerosi ostacoli durante la sua breve esistenza, la cui conclusione è inizialmente prevista il 31 dicembre 1921,[416] soprattutto a causa della mancata promulgazione della promessa legge che le avrebbe dovuto permettere di proporre direttamente, e senza passare per il Parlamento, provvedimenti per il recupero.[417]

Tra le questioni di carattere procedurale che la Commissione si trova a dover affrontare fin dai primi giorni vi è quella della pubblicità. Da una parte i commissari devono avere quella «segretezza» tale da permettere loro di operare senza eccessivi ostacoli ma dall'altra essi non vogliono perdere il contatto con l'opinione pubblica, dalle cui denunce hanno preso avvio numerose inchieste.[418] Si pensi a quanto accaduto per l'indagine sul cosiddetto "grigio-verde": già durante i primi mesi di guerra i soldati al fronte si rendono conto che il panno delle loro divise «lasciava

[412] Uscito dal suo "silenzioso riserbo" il 12 ottobre 1919, Giovanni Giolitti pronuncia infatti a Dronero (Cn) un ampio e articolato discorso, il cui contenuto appare fin da subito come un vero e proprio programma di azione politica Cfr. C. PAVONE, *Dalle carte di Giovanni Giolitti, Quarant'anni di politica italiana*, III, *Dai prodromi della grande guerra al fascismo. 1910-1928*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 263-266. In seguito l'intervento venne pubblicato nell'opuscolo *Discorso di S. E. Giovanni Giolitti pronunciato in Dronero il 12 ottobre 1919 Agli elettori della provincia di Cuneo*, Torino, Tipografia Artale, 1919.

[413] Fondamentale per la storia di questo organo d'inchiesta sono i tre volumi su *L'inchiesta parlamentare sulle spese di guerra (1920-1923)*, a cura di C. CROCELLA e F. MAZZONIS, Roma, Camera dei deputati, 2002, in particolar modo il primo in cui vi sono i saggi di F. MAZZONIS, *Un dramma borghese. Storia della Commissione parlamentare d'inchiesta per le spese di guerra*; P.N. DI GIROLAMO, *"Pescecani" o patrioti? L'Ansaldo, l'Ilva, le "Armi e munizioni" attraverso le carte della Commissione parlamentare* e M. SIMONCELLI, *La produzione bellica aeronautica e navale nelle carte della Commissione parlamentare d'inchiesta*.

[414] È da notare la presenza di ben quattro deputati socialisti, a cui si devono aggiungere un repubblicano e un social-riformista. Molti tra i commissari sono importanti personalità, come Claudio Treves (uno dei leader dei socialisti), Niccolò Melodia (vicepresidente del Senato) e Giulio Rodinò (vicepresidente della Camera).

[415] Archivio Storico Camera dei deputati, Fondo della Commissione parlamentare d'inchiesta per le spese di guerra (1920-1923) [d'ora innanzi ASCD, *Spese di guerra*], Verbale (s'intendono i verbali delle «adunanze plenarie» svolte dalla Commissione ed è seguito dal numero, in cifra romana, del verbale), I, p. 4. Denominate con le prime sei lettere dell'alfabeto, sono composte da cinque commissari ciascuna (ad eccezione della prima, che ne ha sette) e ognuna di loro si deve interessare di specifici settori: la A delle spese sostenute per le colonie e per la propaganda, la B di quelle per i generi di sussistenza, la C della produzione delle armi e munizioni, la D si occupa delle spese per la Marina, l'Aeronautica e la smobilitazione, la E dell'assistenza ai militari e alle loro famiglie e la F degli approvvigionamenti di generi alimentari e materie prime.

[416] La legge n.1979 del 29 dicembre 1921 avrebbe poi prorogato il termine dei lavori della Commissione al 31 dicembre 1922.

[417] La Commissione dovrà infatti aspettare fino alla fine del maggio del 1922 (G.U. n.122 del 24 maggio 1922) per vedere finalmente emanato il decreto di concessione alla stessa del potere di avanzare direttamente proposte di provvedimento. Bisogna inoltre ricordare come a tali ostacoli si aggiunge poi la "normale" resistenza degli industriali e dei numerosi quadri della pubblica amministrazione civile e militare, desiderosi di non perdere i privilegi ottenuti, che non raramente distruggono o disperdono la documentazione necessaria alle inchieste.

[418] Ad esempio il 18 dicembre 1920 il presidente della sottocommissione D riferisce come l'indagine sulle «somme enormi, spese senza alcuna utilità per lo Stato, per la costruzione di 3650 Caproni e per una commissione di velivolina» è iniziata grazie a «due importanti pubblicazioni a stampa della collezione: "Le verità della guerra"» e a «un articolo del giornale Il Dovere sotto il titolo: "È opportuno e doveroso che lo scandalo avvenga. Le turpi istorie della nostra aeronautica"» (cfr. ASCD, *Spese di guerra*, Verbale, V, Allegato n.4, p. 25).

passare l'acqua come un setaccio; così sotto la pioggia e la neve ed il forte freddo divenivano vere corazze di ghiaccio».[419] Le indagini espletate durante la guerra[420] chiariscono che il panno "regolamentare", quello cioè previsto dai contratti accordati dall'Erario alle industrie tessili, è stato sostituito da altri tessuti più economici ma senza le qualità previste dagli accordi stipulati. Acquisito il materiale di alcune inchieste precedenti, la Commissione riesce così a ricostruire le responsabilità individuali e collettive[421] che hanno portato alla creazione di quelle «"corazze di ghiaccio"» e, soprattutto, a «procedere, in confronto degli industriali lanieri, ai recuperi» per un totale di 29.618.708,01 lire:[422] una delle più importanti cifre mai stabilite nella sua breve vita.[423] La rappresentazione della Grande Guerra compiuta dalla Commissione è quindi, almeno in un primo momento, positivamente influenzata dalla stampa, anche se successivamente gli stessi commissari si rendono conto che, essendo i quotidiani acquistati o controllati da alcuni di quegli stessi gruppi industriali su cui sta indagando la Commissione, le denunce sono spesso strumentalizzate per risvegliare l'attenzione sugli scandali riguardanti gli imprenditori concorrenti o destare inutili allarmismi per stravolgere il mercato interno.[424] Non è un caso che il 22 e il 23 luglio 1922 la Commissione esamini e discuta la relazione sull'Ilva presentata dalla sottocommissione C, in cui un intero paragrafo è dedicato alle «Spese pei giornali».[425]

L'industria aeronautica

Nell'impossibilità di analizzare tutti i sovrapprofitti di guerra accertati dalla Commissione per motivi di spazio, questo lavoro si concentra sui lucri illeciti inerenti al settore aeronautico, le cui peculiarità lo rendono particolarmente interessante. Quasi inesistente nel 1914, durante la Grande Guerra l'industria aeronautica italiana conosce uno sviluppo portentoso: se all'inizio della guerra non si registrano produzioni di motori o apparecchi italiani, nel 1918 vengono invece realizzati nel nostro Paese 14.820 motori e 6.523 apparecchi.[426] In questo periodo nascono ben ventisette produttori d'aerei, diciotto impegnati nell'allestimento dei motori e addirittura sessantadue imprese dedicate alla produzione di eliche. Nei quattro anni di guerra si verifica insomma quello che Curami

[419] Allegato n.25, Camera dei Deputati, *Relazioni della Commissione parlamentare d'inchiesta per le spese di guerra*, Vol. I, Roma, 1923, p. 485, testimonianza del generale Tettoni.
[420] Si vedano in particolare le due inchieste condotte dal generale di riserva e Ispettore dei centri di Mobilitazione Attilio Gigli, di cui la prima è andata smarrita e la seconda è oggi in Camera dei Deputati, *Atti Parlamentari*, Legislatura XXVI, Sessione 1921-23, Documenti, Disegni di leggi e relazioni, Relazione finale Commissione Spese di guerra, Vol. I, p. 488 ss.
[421] Le responsabilità di queste divise così scadenti sono infatti imputabili non solo agli industriali tessili ma anche alla Direzione generale servizi Logistico Amministrativi del Ministero della Guerra, tra cui il tenente colonnello Stiatti (responsabile dell'Ufficio Acquisti della Direzione Generale dei Servizi Logistici e Amministrativi del Ministero della Guerra) e il colonnello Citerni (responsabile della Direzione Generale dei Servizi Logistici e Amministrativi (Camera dei Deputati, *Relazioni della Commissione parlamentare*, cit., p. 511).
[422] *Ibidem*.
[423] È bene comunque ricordare che per la consegna del panno delle divise lo Stato effettuerà, nel periodo compreso tra il 1° maggio 1915 e il 31 dicembre 1918, un esborso pari a 1.326.000.000 lire.
[424] Sul rapporto tra stampa, industria e fascismo cfr. P. MURIALDI, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 121-137, e V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo,* Bari-Roma, Laterza, 1995, pp. 312 e ss., dove vi è un efficace quadro del sistema proprietario e dei mutamenti che in esso si verificano. Tra i casi più significativi si segnalano le indiscrezioni pubblicate su «Il Giornale d'Italia» sull'inchiesta sull'Ilva (cfr. ASCD, *Spese di guerra*, Verbale, XXXIV, pp. 1-2) mentre nel novembre «il Paese», il quotidiano fondato dai Perrone (i proprietari dell'Ansaldo) in funzione antigiolittiana, muove pesanti accuse sull'esercizio della «Moto-aratura di Stato» su cui potrebbe essere implicata la FIAT (cfr. ASCD, Spese di guerra, Verbale, XLIV, p. 15).
[425] Cfr. ASCD, *Spese di guerra*, Verbale, XXXVII, pp. 7-11.
[426] Si consideri che negli ultimi due mesi del 1918 la produzione risente del ristagno per il cessare delle ostilità. Camera dei Deputati, *Relazioni della Commissione parlamentare*, cit., p. 321.

definisce come un «progressivo rapido passaggio dall'artigianato all'organizzazione industriale»:[427] nasce un intero, nuovo comparto produttivo la cui esistenza è essenziale per quel "mito aviatorio" tanto propagandato nel successivo ventennio fascista.[428]

I commissari si interessano di diverse criticità emerse in questo settore, in particolare alla gestione della Direzione Tecnica Aviazione Militare (D.T.A.M.) e all'azione del commissario Chiesa,[429] per quest'ultimo soprattutto per quanto riguarda il cosiddetto "affare Caproni", il più vasto programma di ordinazione di apparecchi bellici mai realizzato. Si tratta di un complesso progetto, il cui costo è preventivato nell'impressionante cifra di 711 milioni di lire, di cui vengono pagati dall'Erario alle società costruttrici quasi 200 milioni, a fronte di soli 130 apparecchi e 1360 motori consegnati rispetto ai 4.015 aerei e 12.700 motori previsti dal programma iniziale.[430] Ciononostante la Commissione non avrebbe decretato provvedimenti di recupero sull'operato del commissario Chiesa, influenzata probabilmente dal mutato clima politico che caratterizza le sue ultime settimane di attività.[431] Possiamo anzi riprendere le parole di Simoncelli il quale ritiene che la stessa Commissione non ha «potuto o voluto intervenire in forma adeguata in alcuni casi più "delicati"».[432]

Essa interviene in ambito aeronautico solamente per quanto riguarda i rimborsi accordati dal Comitato Interministeriale per la sistemazione delle industrie belliche (d'ora innanzi Comitato),[433] il cui compito principale è quello di liquidare le numerose commesse ancora in corso e facilitare il passaggio dalla produzione bellica a quella di pace. Concedendo a ogni industria un importo variabile a seconda del valore dei manufatti finiti e consegnati anteriormente al 10 dicembre 1918, della svalutazione delle parti finite, semilavorate e delle materie prime esistenti presso le fabbriche ma divenute in esubero a seguito della rescissione totale o parziale dei contratti e un indennizzo per l'ammortamento degli impianti e degli attrezzi speciali, la Commissione stima che, all'atto della sospensione dei lavori per usi di guerra, l'importo totale delle commesse per l'industria aeronautica ammonti a 2.899.900.000 lire e le commesse espletate a soli 1.129.900.000 lire.[434] La differenza, di ben 1.770.000.000 lire, rappresenta un valore complessivamente superiore a quello corrisposto per quanto consegnato e sembra testimoniare come le imprese aeronautiche abbiano guadagnato soprattutto grazie ai rimborsi concessi dallo Stato. Complessivamente la Commissione avrebbe accertato che almeno sei industrie aeronautiche avrebbero lucrato, durante e dopo la Grande Guerra e approfittando degli errori compiuti, volontariamente o meno, in questi calcoli, un totale di 3.386.000 lire. In particolare, alla ditta Piaggio e C. di Sestri Ponente l'8 maggio 1922 si richiede la

---

[427] A. CURAMI, *I primi passi dell'industria aeronautica italiana*, in *La grande guerra aerea 1915-1918*, a cura di P. FERRARI, Valdagno, Edizioni Gino Rossato, 1998, p. 124.

[428] Per la costruzione del "mito aviatorio" cfr. in particolare F. CAFFARENA, *Dal fango al vento. Gli aviatori italiani dalle origini alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2010.

[429] In realtà la Commissione si interessa anche di altri casi, come quelli inerenti all'azione della Direzione approvvigionamenti aeronautici di Torino; la vicenda sulla "velivolina" (ossia la fornitura di componenti per comporre le vernici per i teli degli aerei); l'acquisto di apparecchi Sia 7 B/1 (velivolo che si rivela particolarmente deficiente nelle sue componenti meccaniche); gli acquisti di materiale aviatorio realizzati negli Stati Uniti e l'azione di alcuni suoi ufficiali (uno su tutti il maggiore Bensa). Molte di queste inchieste si concludono comunque senza provvedimenti di recupero da parte della Commissione.

[430] Cfr. ASCD, *Spese di guerra*, b.130 bis, f.909, sf.7.

[431] Ci si riferisce soprattutto alla nomina a Presidente del Consiglio di Benito Mussolini (31 ottobre 1922) e al moltiplicarsi delle violenze fasciste anche se non si deve dimenticare la crescente ostilità verso la Commissione da parte dei gruppi industriali (e dei quotidiani ad essi legati).

[432] M. SIMONCELLI, *La produzione bellica aeronautica e navale nelle carte della Commissione parlamentare d'inchiesta*, in *L'inchiesta parlamentare sulle spese di guerra (1920-1923)* cit., p. 506.

[433] La sua nascita è sancita dal decreto luogotenenziale n.1698 del 17 novembre 1918. Presieduto da Ettore Conti, riunisce imprenditori e tecnici dell'industria privata (come Alberto Pirelli e Oscar Sinigaglia) e rappresentanti dello Stato, del Ministero per le Armi e Munizioni e dell'Aeronautica.

[434] In tale cifra non comprende quanto liquidato alla FIAT e all'Ansaldo, rispettivamente 65 milioni di lire e 664.474.239 lire, poiché oltre alla fornitura di materiale aeronautico hanno commesse anche per anche altro materiale (ASCD, *Spese di guerra*, b. 1, sfasc. 1 Costo finanziario della guerra).

restituzione di 369.000 lire;[435] alla ditta Miani e Silvestri il 6 luglio 1922 si propone un recupero 1.041.000 lire;[436] alla Automobili Diatto 985.922 lire (il 9 giugno 1922), sulle 1.100.000 lire dovute[437] e infine, per quanto riguarda la Gnome e Rhone, il 15 luglio 1922 la Commissione propone la restituzione di 322.027 lire.[438]

Conclusioni

Con complesse e lunghe indagini la Commissione riesce così a stabilire che il costo complessivo della guerra è stato per l'Italia pari a 132.646.089.747,01 lire,[439] di cui già a bilancio almeno 94.129.000.000 lire. Analizzando non solo i pagamenti effettuati ma anche i regolamenti e i provvedimenti adottati per la gestione della mobilitazione bellica, le modalità operative degli uffici tecnici e di quelli gestionali, la Commissione dimostra inoltre che la legislazione "di guerra" è fin dall'inizio guastata da un vizio di fondo. In particolare i rapporti tra lo Stato e i suoi contraenti non sono stati chiari anche perché le leggi e le clausole contrattuali si sono rivelate spesso illogiche e impossibili da applicare: ciò «aveva come effetto di obbligare lo Stato ad emanare disposizioni contraddittorie od a tollerare l'inadempimento o la violazione della legge».[440] Questa confusione normativa ha così «consentito una gestione finanziaria della guerra piuttosto disinvolta»[441] e finito con il perseguire una strategia industriale «non lungimirante perché basata sulla esaltazione dell'interesse di gruppo rispetto alle complessive esigenze del sistema economico».[442]

In circa trenta mesi di attività e a fronte di un costo di circa 1 milione di lire (tra stipendi, trasferte e costi di gestione ordinaria)[443], la Commissione analizza millequarantotto contratti e stabilisce che in centocinquantacinque di essi vi sono state delle irregolarità. Recupera quindi sovrapprofitti per un totale di 22 milioni di lire[444] e stabilisce altri recuperi, ancora da eseguire, per 324.240.764 lire.[445] Quantitativamente parlando non si tratta certo di somme impressionanti ma i meriti della Commissione sono altri e più importanti, tra i quali il principale è probabilmente quello di indicare alcune delle principali debolezze strutturali del sistema industriale italiano uscito dal dopoguerra. Non bisogna inoltre scordare che la Commissione è costretta a concludere le proprie indagini senza aver eseguito gli accertamenti su tutti i casi sospetti. Per volere di Mussolini, inoltre, il 25 novembre 1922 viene emanato un decreto legge[446] in cui si stabilisce che «tutti gli atti e i documenti su cui si fonda e tutti i provvedimenti di recupero saranno presentati non oltre il termine già fissato al 31 dicembre 1922, al Governo del Re che ne curerà la comunicazione alle Camere».[447] È chiara la volontà mussoliniana di controllare l'operato della stessa Commissione che, in quanto

[435] ASCD, *Spese di guerra*, b.18, fasc.187, Relazione sulla sistemazione della ditta Piaggio & C., p. 27.
[436] Ivi, fasc.189, Sistemazione della ditta Officine Meccaniche già Miani & Silvestri, p. 38.
[437] Ivi, fasc. 188, Relazione sulla sistemazione della Ditta "Automobili Diatto" di Torino, p. 26.
[438] Ivi, fasc.185, Sistemazione della ditta Gnome e Rhone di Torino, p. 34.
[439] Dati desunti da Camera dei Deputati, *Relazioni della Commissione parlamentare*, cit., pp. 12-13.
[440] Ivi, p.20.
[441] F. DEGLI ESPOSTI, *Le spese per i servizi aeronautici nella Grande Guerra*, in *L'aeronautica italiana nella I guerra mondiale: Atti del Convegno* a cura di G. MONTINARO e M. SALVETTI, Roma, Aeronautica militare-Ufficio Storico, 2010, p. 544.
[442] P. FRASCANI, *Finanza, economia ed intervento pubblico dall'unificazione agli anni Trenta*, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 1988, p. 120.
[443] La somma è desunta esaminando la documentazione in Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Guerra Europea (d'ora in avanti ACS, PCM-GE), 19-22-9, b.188, fasc. Commissione parlamentare d'inchiesta sulle spese di Guerra, sfasc. Spese per il funzionamento della Commissione.
[444] Camera dei Deputati, *Relazioni della Commissione parlamentare*, p. 6.
[445] Cfr. Camera dei Deputati, *Relazioni della Commissione parlamentare d'inchiesta per le spese di guerra*, Vol. II, Roma, 1923, pp.844-847.
[446] Cfr. ACS, PCM-GE, 19-22-9, b. 188, «Commissione Parlamentare d'inchiesta sulle spese di guerra», sf. «Proroga dei poteri / Decreto Legge del 19 novembre 1922 n.1487» e G. U. del 25 novembre 1922, n. 276.
[447] L'originale, con in calce la firma autografa di Vittorio Emanuele III e di Benito Mussolini, si trova in *ibidem*.

istituto parlamentare, avrebbe dovuto consegnare la propria documentazione ai due rami del Parlamento, ed è altrettanto chiara la volontà del duce di evitare pubblicità ai risultati dell'inchiesta, di cui infatti viene vietata «ogni pubblicazione parziale o totale», pena sei mesi di carcere e 5.000 lire di multa per i trasgressori.[448] A parte le pressioni degli ambienti economici e finanziari, in particolare degli industriali che sono assai preoccupati dall'attività della Commissione,[449] questa decisione è frutto di una precisa strategia politica da parte del neocostituito governo che vuole preservare una rappresentazione positiva della Grande Guerra, anche perché Mussolini ha deciso di assumere l'«Italia di Vittorio Veneto» a mito fondante e legittimante del fascismo.[450] Questa immagine non può essere compromessa in nessun modo, tantomeno mostrando a quali meschini e sordidi interessi particolari sia servita la guerra.

Espropriato il Parlamento del potere di ricevere la documentazione prodotta e raccolta dalla Commissione, Benito Mussolini si guarderà bene dal promuovere la pubblicazione, parziale o totale, delle sue inchieste o della sua Relazione generale finale che, stampata il 6 febbraio 1923 in due volumi,[451] viene diffusa a un ristretto e selezionato pubblico solo il 10 marzo. Sono pochi i quotidiani, ormai controllati per la maggior parte dal fascismo, che ne continuano a parlare, anche perché alcuni fra i loro rappresentanti sono direttamente coinvolti in questi scandali, come Carlo Bazzi, il direttore de «Il Nuovo Paese» che ha fondato un Sindacato nazionale delle cooperative attraverso il quale ha partecipato all'alienazione dei residuati bellici.[452] Sono molteplici inoltre le personalità fasciste direttamente coinvolte nelle inchieste, tra cui i ministri Giurati[453] e De Stefani e lo stesso Mussolini, «sospettato di personali connivenze con alcuni di questi speculatori e affaristi».[454] Chi ancora ne parla, come il «Corriere della Sera»[455] o i quotidiani dell'opposizione,[456] rischia però di risvegliare l'attenzione su questo tema dell'opinione pubblica. Particolarmente interessante è sotto questo punto di vista l'interpellanza parlamentare presentata dai deputati socialisti Lazzari, Assennato, Nobili Oro e Vella in cui si chiedono «le ragioni politiche che gli hanno fatto limitare la pubblicazione della relazione d'inchiesta sulle spese di guerra».[457] La risposta del governo pone di fatto la parola fine alla questione perché dirama, attraverso l'agenzia Stefani, un comunicato in cui si legge: «Il Governo ora non ha altro compito che quello di significare a tutti i cittadini ed alla stampa nazionale di non prolungare più oltre una polemica e una discussione che non hanno alcuna ragione di sussistere».[458]

---

[448] *Ibidem*.

[449] Cfr. M. CANALI, *Il delitto Matteotti. Affarismo e politica nel primo governo Mussolini*, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 87-88 e 90-91.

[450] È questo un giudizio largamente condiviso dalla storiografia: per una prospettiva interpretativa particolare e emblematica cfr. G. BELARDINELLI, *Il mito della «Nuova Italia». Gioacchino Volpe tra guerra e fascismo*, Roma, Ed. Lavoro, 1988.

[451] Camera dei deputati, *Atti parlamentari*, legislatura XXVI, sessione 1921-23, N. XXI, Documenti, -Disegni di legge e relazioni, Relazioni della Commissione parlamentare d'inchiesta per le spese di guerra - 6 febbraio 1923, vol. I e II, Tipografia della Camera dei deputati, Roma 1923.

[452] Vedi anche V. CASTRONOVO, *La stampa italiana*, cit., pp. 327-8.

[453] Vedi M. CANALI, *Il delitto Matteotti*, cit., pp. 89 e ss. e G. SALOTTI, *Affarismo e politica intorno alla liquidazione dei residuati bellici (1920-1924)*, «Storia contemporanea», 5, 1990, in particolare pp. 850 ss.

[454] C. MAZZONIS, *Un dramma borghese. Storia della Commissione parlamentare d'inchiesta per le spese di guerra*, in *L'inchiesta parlamentare sulle spese di guerra (1920-1923)* cit., p. 217.

[455] A titolo esemplificativo, si vedano gli articoli del 16 marzo, 20 marzo, 21 marzo, 23 marzo (rispettivamente «un'inchiesta del Governo sulle alienazioni dei materiali di guerra», p. 1, «L'inchiesta sulle spese di guerra e le polemiche per la vendita dei materiali» p. 1, «La questione dei materiali residuati di guerra. Nuovi particolari e nuove polemiche» p. 1, «Le responsabilità per i materiali di guerra. Polemiche sulla portata e gli effetti delle risultanze d'inchiesta» p. 2).

[456] Tra questi si distingue «l'Avanti!» che ad esempio il 17 marzo 1923 pubblica l'articolo *I succhioni dello Stato. Gli amministratori dell'"Ilva" nelle risultanze dell'inchiesta sulla guerra*.

[457] «Corriere della Sera», 23 marzo 1923, p. 2.

[458] Ivi, 24 marzo, p. 3.

Finisce con questo ordine perentorio la discussione pubblica sui sovrapprofitti di guerra,[459] la cui assenza nelle successive rappresentazioni della Grande Guerra ha portato a un'importante lacuna nell'immaginario collettivo e nella storiografia. L'assenza e la presenza di questo tema sono stati fattori politici, ancor prima che economici, determinanti nel primo dopoguerra e per la vigente rappresentazione della Prima guerra mondiale. In occasione dei cento anni dall'entrata in guerra del nostro Paese, riproporre un tema così straordinariamente attuale e allo stesso modo complesso pone nuove interrogativi sul rapporto tra industria, amministrazione e politica durante la guerra del 1915-18 e sulle origini del fascismo.

[459] Solo «l'Avanti!» ne continua a parlare per qualche giorno (*Lo scandalo per i residuati di guerra. Dopo le polemiche la parola al magistrato* del 26 marzo e *Il Governo e l'inchiesta sulle spese di guerra* del 28 marzo).

COSTRUIRE IL "MITO DELLA GRANDE GUERRA" *DEATH OF A HERO* DI RICHARD ALDINGTON CENSURATO IN INGHILTERRA E PROIBITO NELL'ITALIA FASCISTA

di Anna Ferrando

«The war to end wars had been won by the right side; President Wilson was bringing us peace in one hand and justice in the other; henceforth we Europeans, good or otherwise, would love each other like little children – just watch the darlings at play».[460] Così scriveva sardonico Richard Aldington nelle pagine della sua autobiografia, rammentando la fine del primo conflitto mondiale. Era il 1939 e i buoni propositi delle liberaldemocrazie avevano ormai rivelato la loro vera natura di false illusioni; gli europei avevano ricominciato a "giocare alla guerra", come se gli anni tra il 1919 e il 1939 non fossero stati altro che «a long armistice».[461] Fu allora che, come per illuminazione, Aldington percepì la fine di quel mondo borghese durato più di un secolo e al quale apparteneva, tanto da cogliere in quel momento il senso di testimonianza storica della propria vita. Benché quarantasettenne era già vecchio, perché «whatever sort of world results from these convulsions will be different from what I have known, and, I suspect, far less pleasant for people like myself, who will doubtless be eliminated».[462] Allo scoppio della Seconda guerra mondiale era pertanto in grado di guardare al passato prossimo con un certo distacco, apprezzando tutta la portata politica, psicologica e antropologica di quella cesura epocale.

Dopo il primo conflitto mondiale persino Londra era cambiata e Aldington ne descriveva lo strisciante amoralismo: «everything seemed askew […]. Books were ridiculously cheap, doubtless owing to the fact that the whole intellectual class had joined the army».[463] Esponente di quel ceto intellettuale, uso alle letture dilette e al «Times» fresco di stampa,[464] lo scrittore britannico avvertiva così lo sgretolarsi dei valori capitalisti e positivisti della borghesia *fin de siècle*, mentre l'ottimismo ottocentesco lasciava il posto a una mentalità piena di relatività, a vere e proprie mutazioni nello spirito degli uomini.[465] Di fronte ad esse egli prendeva dunque coscienza della definitiva «perdita dell'innocenza»[466] che la Grande Guerra aveva comportato, venendo a imprimersi nella propria memoria come l'ossessione per eccellenza.

Richard Aldington fu totalmente magnetizzato dalla guerra del '14 -'18, combattuta in prima linea come soldato semplice e poi come capitano. Il suo punto di vista era dunque quello di un ufficiale di estrazione borghese, educato al Dover College, una scuola militare, e poi alla London University, presto abbandonata per inseguire la sua vocazione letteraria. Poeta-soldato alla Owen, a differenza di quest'ultimo sopravvisse al conflitto, decidendo di farsi romanziere. Non a caso, il suo primo romanzo era incentrato sulla tormentata esperienza in trincea: «Everything or almost everything I have to say about the war […] has been said in *Death of a Hero* […]. It is impossible for me now to re-capture the passion and indignation which inspired *Death of a Hero*».[467] Questo scritto, straordinaria combinazione fra racconto di finzione e *pamphlet* politico, è interessante non solo per il suo contenuto, ma anche per il contesto editoriale in cui maturò, capace di offrire uno

[460] R. ALDINGTON, *Life for life's sake. A book of reminiscences*, London, Cassell, 1968, p. 184.
[461] Ivi, p. 5.
[462] Ivi, p. 6.
[463] Ivi, pp. 185-186.
[464] Cfr. E. GALLI DELLA LOGGIA, *Introduzione all'edizione italiana* di P. FUSSELL, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. XI.
[465] Cfr. P. MELOGRANI, *Storia politica della Grande Guerra 1915/1918*, Bari, Laterza, 1972, p. 162. Per un approfondimento di questi temi si legga anche A. GIBELLI, *L'officina della guerra: la Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
[466] E. GALLI DELLA LOGGIA, *Introduzione* cit., p. XI.
[467] R. ALDINGTON, *Life for life's sake. A book of reminiscences*, cit., p. 163.

spaccato sulle modalità di costruzione del "mito della grande guerra" sia in Inghilterra sia nell'Italia degli anni Trenta.

Il primo conflitto mondiale divenne infatti una ricca riserva di suggestioni, di miti e di simboli a disposizione delle liberaldemocrazie in funzione autolegittimante.[468] Sin dall'immediato dopoguerra le classi dirigenti cercarono cioè di ricondurre nell'arena politica, interpretandolo, l'intero carico di sofferenze, attese, illusioni di cui erano state portatrici le masse combattenti, le quali, dopo le battaglie della Somme e di Amiens sul fronte occidentale e Caporetto e Vittorio Veneto su quello italo-austriaco, erano diventate assai meno evanescenti che in passato, venendo a costituire un potenziale soggetto politico, temibile e quindi da addomesticare.[469]

Addomesticare significava innanzitutto rimodellare la memoria fluida e magmatica della Grande Guerra, frammentata in molteplici ed eterogenee memorie individuali, spesso refrattarie alle cornici edificanti di nobili finalità, ma piuttosto condensate attorno all'immagine di un tenente, di una particolare trincea, di questo e non di quell'episodio.[470] Delle singole memorie era una prova tangibile l'enorme quantità di lettere e cartoline in franchigia di cui Gran Bretagna e Italia, come tutti gli altri paesi belligeranti, furono letteralmente invase. Significativamente nel 1976 Paul Fussel intitolava il capitolo centrale di *The Great War and Modern Memory*, "*Oh, what a literay war*", alludendo all'incredibile frequenza con cui l'esperienza di guerra fu vissuta in termini letterari, venendosi a configurare non solo come una fucina epistolografica, ma anche letteraria in senso ampio, una fucina in piena azione ancora per moltissimi anni dopo la conclusione delle ostilità.

Gestire dunque questa «invasione»[471] divenne una delle vie per contenere i ricordi confliggenti e costruire il mito del primo conflitto mondiale. Com'è noto i meccanismi di controllo e di propaganda erano stati ampiamente sperimentati durante la guerra e, sebbene attenuati rispetto alla censura preventiva del periodo bellico, furono lo strumento principale d'intervento sulla memoria scritta nelle mani dei governi anche negli anni successivi. Tanto in Inghilterra quanto in Italia gli argomenti ritenuti più sensibili erano gli scritti contro la religione, la moralità (buon costume), il re, il parlamento e il governo, le calunnie contro privati cittadini e l'incitazione all'omicidio.[472] Come vedremo, nel testo dell'Aldington si trovavano attacchi al buon costume, alla religione, alla classe dirigente inglese e perfino a privati cittadini.

Sebbene considerato da Lawrence Durrell il più bel racconto di guerra dell'epoca[473] e nonostante l'immediato successo tra i lettori d'Oltremanica, il libro non era infatti stato dato alle stampe integralmente. La nota dell'autore posta all'inizio dell'edizione inglese del 1929 è a tal proposito esplicita:

> I have recorded nothing which I have not observed in human life, said nothing I do not believe be true. […] If I had wanted to do that, I should have chosen a theme less seriously tragic [...]. At my request the publishers are removing what they believe would be considered "objectionable", and are placing asterisks to show where omissions have been made [...]. In my opinion it is better for the book to appear mutilated than for me to say what I don't believe. En attendant mieux R.A.[474]

[468] Si veda in proposito lo studio ormai classico di M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 1989.
[469] Cfr. *I Luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. ISNENGHI, Bari, Laterza, 1998, p. 586.
[470] Ivi, p. 580.
[471] F. CAFFARENA, *Lettere dalla Grande Guerra: scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia: il caso italiano*, Milano, Unicopli, 2005, p. 39.
[472] Cfr. G. BONSAVER, *Censorship and literature in fascist Italy,* Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 14.
[473] Cfr. C. DOYLE, *Richard Aldington: a biography*, Basingstoke, Macmillan, 1989, p. XIII.
[474] R. ALDINGTON, *Death of a hero*, London, Chatto & Windus, 1930, p. XVIII.

Al di là della probabile operazione commerciale e della *captatio benevolentiae* del lettore,[475] *Death of a hero* fu dunque mutilato da Chatto & Windus nella liberale Inghilterra di fine anni Venti. Richard Aldington, però, aveva voluto avvertire il lettore, prendendo le distanze da quella politica editoriale e affermando con forza che quanto da lui scritto corrispondeva al vero. Protagonista di quegli eventi tragici e testimone oculare, Aldington, proprio in virtù della sua diretta partecipazione, non avrebbe mai potuto mentire o edulcorare i toni del racconto.

I concetti di onestà e sincerità ricorrono infatti sia nella nota dell'autore, sia nella lettera fittizia, posta in apertura del libro, al poeta e drammaturgo Halcott Glover, anche lui combattente nelle Royal Flying Corps durante la guerra del 1914-1918. Aldington vi si rivolgeva all'amico, l'unico cui, forse, poteva confessare tutta la verità, senza tema di non essere compreso:

> Benché tu abbia qualche anno più di me, appartieni essenzialmente alla stessa generazione: quelli che hanno passato l'infanzia e l'adolescenza lottando, come giovani Sansoni, per districarsi, dall'oppressione dell'epoca vittoriana; e la cui prima virilità coincide con la guerra Europea [...]. Iniziai questo libro quasi immediatamente dopo l'armistizio, in un piccolo villaggio belga dove eravamo accantonati [...]. Poi venne la smobilitazione e il costo di adattarsi alla vita normale costò la vita al mio manoscritto [...]. Poi dieci anni dopo quasi giorno per giorno, sentii tornare l'impulso e incominciai questo libro [...]. Le mie convinzioni più profonde sono tutte nel senso di ignorare le regole di mestiere nell'arte [...]. Non so se sono stato colpevole o no di super espressionismo o di super-realismo, e non me ne curo. So quel che ho voluto dire e l'ho detto [...] e così immagino che questo sia una romanzo-jazz [...].[476]

In realtà Richard Aldington usando il linguaggio satirico sceglieva uno stile, una forma. Per rappresentare l'inedita dimensione di fragilità della realtà, continuamente minacciata dal disastro e dal caos, cioè per esprimere la condizione tipica della modernità generata dalla Grande Guerra, lo scrittore, e con lui tanta parte dell'intellettualità borghese, attinse all'ironia.[477] Del resto Aldington ben sapeva che la satira era adatta a rimarcare la propria visione antieroica del conflitto, poiché unico genere letterario in cui «il potere d'azione dell'eroe è minore al nostro».[478] Guadagnato un certo distacco, com'era possibile non ridere amaramente dell'eccentrica condotta delle operazioni militari, concepite quasi come un gioco da quegli ufficiali britannici quando, per esempio, calciarono un pallone verso le trincee tedesche?[479] Il sarcasmo di Aldington rifletteva sul piano del romanzo quanto aveva già sperimentato nelle poesie composte dopo l'offensiva sulla Somme del 1916,[480] nelle quali aveva scelto il verso libero, perché più duttile e adeguato a raccontare le brutalità e gli sconvolgimenti esistenziali di un conflitto che non aveva nulla di epico.[481] Ecco perché egli definiva il suo un romanzo-jazz, assimilandone la scrittura al ritmo sincopato e all'improvvisazione, caratteristiche del jazz, espressione in ambito musicale di quelle culture della crisi di cui la Grande Guerra fu un detonatore.

In *Death of a hero* Aldington prediligeva dunque l'umorismo come arma per smascherare le ipocrisie della società liberal-borghese, rigidamente divisa in classi e compiaciuta di sé che, dopo aver spinto l'Europa al massacro, non ne aveva poi saputo gestire le conseguenze sociali. L'accusa all'Inghilterra vittoriana, esplicitata sin dalla lettera a Glover, percorreva tutto il libro, addensandosi

---

[475] Aldington era consapevole delle possibilità commerciali del suo dattiloscritto, tanto che sollecitò più volte gli editori e l'agente americano a pubblicarlo il prima possibile, nonostante le numerose omissioni. Cfr. M. COPP, *An imagist at war: the complete war poems of Richard Aldington*, London, Associated University Presses, 2002, p. 17.

[476] R. ALDINGTON, *Morte di un eroe*, trad. it. di C. VIVANTE, Milano, Mondadori, 1956, pp. 7-9.

[477] Cfr. E. GALLI DELLA LOGGIA, *Introduzione* cit., p. XI.

[478] P. FUSSELL, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., p. 396.

[479] Su questo episodio si legga P. DE VILLE, *Il soldato inglese e la Prima guerra mondiale*, in *Grande Guerra e letteratura*, a cura di M. BACIGALUPO - R. DEL POL, Genova, Tilgher, 1997, pp. 376-377.

[480] Cfr. M. COPP, *An imagist at war: the complete war poems of Richard Aldington*, cit.

[481] Cfr. *La polvere e il segno. Poeti inglesi della Prima guerra mondiale*, a cura di L. GUERRA, Milano, Cisaplino-La Goliardica, 1980, p. 15.

in alcune frasi inequivocabili: «La regina Vittoria assisa col suo largo sedere sulla volontà del suo popolo; la classe abbiente assisa col suo largo sedere sul collo della gente. […] Stravagante vecchia Inghilterra. Va' in malora, vecchia bagascia, ci hai fatto diventare tanta carnaccia da vermi […]».[482]

Così iniziava la prima parte del romanzo, volta a mettere in ridicolo l'educazione conservatrice del protagonista George Winterbourne, la cui vicenda è raccontata interpolando continuamente le riflessioni del narratore onnisciente. La seconda parte si sviluppa sulla stessa linea, seguendo la vita di George dall'adolescenza fino alla maturità e all'arruolamento nella guerra. La storia, come si evince immediatamente dal prologo, era quella del giovane soldato George Winterbourne e di come le persone a lui più vicine, i genitori, la moglie e l'amante, reagirono alla notizia della sua morte nel primo conflitto mondiale:

> La signora Winterbourne aveva un debole per il tono drammatico nella vita privata. Si lasciò sfuggire un grido molto appropriato, si afferrò con ambo le mani il petto alquanto ciondolante e fece finta di svenire. [L'amante di lei si mise sull'attenti, fece il saluto militare e] disse con solennità: "Nobile morte da valoroso, morte da inglese" (Quand'erano i tedeschi a morire non c'era niente di nobile o di valoroso, ma a quei farabutti - che Dio li *********- stava benissimo).[483]

Sin dalle prime pagine Aldington ci dice che George non fu protagonista di nessuna morte valorosa: mentre tutta la compagnia era a terra in attesa che le bombarde mettessero a tacere la mitragliatrice, egli per una ragione inspiegata si era levato in piedi, esponendosi volontariamente al fuoco nemico. «Un bell'idiota, fu il commento del colonnello, e scotendo il capo mi lasciò»[484]: «La morte di un eroe! Che canzonatura, che spudorate frottole! Che sconcio, e che disgusto! La morte di George è per me il simbolo di tutto quel maledetto spaventoso spreco, dell'incredibile stupidità di quello spreco, e dell'angoscia che costa».[485] Nessun eroe dunque, ma solo uomini che mandarono a combattere e a morire altri uomini in una guerra inutile, della quale ciò che rimaneva era la fredda indifferenza dei sopravvissuti: «Ed io pensai […] al lungo dolore e alla sua vanità»,[486] così l'autore chiosava in maniera laconica nell'epilogo.

L'esperienza di George sui campi di battaglia francesi è raccontata soltanto nella terza parte, la più corposa e la più potente, tanto che secondo numerosi critici essa avrebbe potuto da sola fare di *Death of a Hero* uno dei più bei romanzi inglesi di guerra. Il focus è sulla progressiva disillusione e il logorante esaurimento del giovane soldato, indotto in questo modo a porre deliberatamente fine alla propria vita. Sebbene venisse definito «quasi insopportabile» dall'editore, questo finale non venne omesso.[487] Paradossalmente tale sezione, cruda e realistica (non mancano i pidocchi, le lunghe attese, la fatica fisica, le licenze in cui George «si sentiva a disagio come il teschio della morte a un banchetto»[488]), non suscitò troppi grattacapi all'editore. Particolarmente sagace è la descrizione di Evans, ingenuo ufficiale britannico, emblema di quell'*élite* borghese in gran parte convinta di godere di una giusta superiorità, ma completamente ignara, in realtà, delle proprie meschinità:

> Evans era il solito giovane inglese uscito dalle tipiche scuole inglesi, incredibilmente ignorante, ma pur "per bene" e pieno di buonumore. […] Accettava obbediente ogni pregiudizio o divieto della benpensante borghesia inglese. […] Sprezzava tutti i forestieri. […] Credeva che i parigini

[482] R. ALDINGTON, *Morte di un eroe*, cit., pp. 47-48.
[483] Ivi, pp. 18-25. Gli asterischi stanno a indicare uno dei quattro passaggi mutilati del prologo.
[484] Ivi, p. 43.
[485] Ivi, p. 44.
[486] Ivi, p. 453.
[487] Cfr. J. H. WILLIS JR., *The censored language of war: Richard Aldington's Death of a Hero and three other war novels of 1929*, «Twenty Century Literature», vol. 45, n. 4, Winter 1999, Hofstra University, p. 482.
[488] R. ALDINGTON, *Morte di un eroe*, cit., p. 413.

> vivessero con l'industria dei bordelli, passandovi il più del loro tempo. Credeva che tutti i cinesi fossero dediti all'oppio […] [e che] gli americani fossero una specie di gente coloniale inferiore, disgraziatamente distaccatesi dalla più alta di tutte le istituzioni, e cioè l'Impero britannico. […] Non aveva nessun dubbio quanto alla guerra. Quello che l'Inghilterra faceva doveva essere giusto […]. Per cui la Germania doveva trovarsi nel torto. E snocciolava a Winterbourne queste alquanto primitive ragioni con aria condiscendente, quasi impartisse una irrefutabile verità a un inferiore purtroppo ignorante.[489]

In questa sezione a dover essere censurato non fu però questo episodio, bensì l'intero passaggio in cui un gruppo di soldati si diverte con una prostituta francese, e «the obscene trench talk» (cunt, balls,…).[490] D'altronde la disgregazione dei valori borghesi, fino al 1914 percepiti immutabili, coinvolse anche il linguaggio, frammentando i vocaboli e le espressioni in una polivalenza di significati prima impensabile. La «perdita dell'innocenza» si rifletteva infatti sulla parola scritta, tanto che sino al 1914 «una frase come "esclamò ansiosamente" (*he ejaculated brethlessly*) era un luogo comune in un dialogo del tutto innocente anziché, come in seguito, parte di una descrizione pornografica».[491] Richard Aldington ne era pienamente consapevole e in *Death of a Hero* fece ampio uso di quelle ambivalenze per demitizzare gli episodi bellici.

La prima e la seconda parte, invece, furono sottoposte a un esame più accurato da parte della censura, perché troppo audaci nel rappresentare le ipocrisie sociali e sessuali del mondo vittoriano ed edoardiano di cui George è vittima. I diciotto passaggi espunti (nove in entrambe le sezioni) avevano nuovamente a che fare con la durezza delle parole, la difesa dell'amore libero e i riferimenti espliciti alla sessualità, là dove, per esempio, l'autore descrive l'ignoranza del padre di George *on his wedding night*, o la provocatoria naturalezza con cui Fanny ed Elisabeth condividono lo stesso uomo, George.

Il linguaggio pornografico faceva il paio con qualche passo in odore di blasfemia, come la satirica descrizione di un quadro dell'amico Mr. Upjohn intitolato *Christ in a Bloomsbury Brothel.* Probabilmente dietro Mr. Upjohn c'era il pittore allora vivente Augustus John, *war artist*, esponente del postimpressionismo in Inghilterra, influenzato da Peter Paul Rubens: alla blasfemia si aggiungeva in questo caso anche il vilipendio nei confronti di un privato cittadino.[492]

Se dunque nella liberale Inghilterra quel libro sollevava timori di natura morale e politica, come si poteva pensare che un testo già pieno di asterischi nella sua edizione originale potesse essere tradotto nell'Italia fascista? Benito Mussolini aveva costruito le sue fortune sull'epopea bellica, dando fiato alle trombe del "mito della Grande Guerra" e propagandando l'immagine di un conflitto virile ed eroico, nonostante la "vittoria mutilata". In effetti, Vittorio Veneto contribuì a rafforzare il senso d'identità italiana, attraverso i simboli dell'esercito e del re: l'invasore austriaco era stato respinto e nella retorica nazionale dell'immediato dopoguerra si diceva che il Risorgimento era stato portato a compimento. Nel feretro del milite ignoto, nell'ottobre del 1921 simbolicamente sepolto nell'abbraccio risorgimentale e sabaudo del Vittoriano, si era voluto scolpire l'immagine di un'Italia diventata assai meno rarefatta di quanto fosse stata prima del 1915.

Di lì a un anno, però, tutto il patrimonio mitico del primo conflitto mondiale fu fagocitato e stravolto dal fascismo. *Il mio diario di guerra* di Mussolini, pubblicato quasi "in diretta" a puntate sul «Popolo d'Italia», fu un chiaro segnale del clima culturale e politico che si andava inaugurando, e rispetto al quale il romanzo di Aldington avrebbe rappresentato un'evidente nota stonata all'interno della sinfonia propagandistica in atto. Sebbene il "momento letterario" fosse particolarmente propizio, se si pensa che si era nel pieno della cosiddetta seconda stagione della

[489] Ivi, pp. 339-340.
[490] Cfr. J. H. WILLIS JR., *The censored language of war*, cit., p. 482.
[491] P. FUSSELL, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., p. 29.
[492] Cfr. J. H. WILLIS JR., *The censored language of war*, cit., p. 481.

letteratura sulla Grande Guerra,[493] la casa editrice Mondadori si era però coperta le spalle da una probabile bocciatura, premurandosi di definire le clausole del contratto a propria tutela:

> Dato però che l'argomento del [...] volume [...] è così scabroso da un punto di vista politico (guerra, demografia, ecc) — scriveva esplicitamente l'estensore dell'appunto al Signor Consigliere Delegato — abbiamo combinato il contratto in modo che l'anticipo dovrà essere pagato unicamente all'avvenuta regolare pubblicazione del volume in lingua italiana. Prima di imbarcarci in un lavoro di traduzione che è certamente gravoso data la mole e la difficoltà dell'opera ci sembrerebbe opportuno chiedere a Roma se la pubblicazione stessa è a priori da escludersi.[494]

Si era soltanto all'inizio del 1933 e gli stessi operatori dell'editoria precorrevano in qualche modo la strada della censura preventiva, temendo possibili sequestri e la perdita di tempo e denaro. L'anonimo lettore era già pienamente conscio dei contenuti non graditi alle autorità romane e presagiva quanto di lesivo della moralità pubblica e dei principi politici del fascismo i censori avrebbero potuto rilevare nelle pagine dell'Aldington: il linguaggio crudo e diretto rifletteva sul piano stilistico il disgusto per la guerra, mentre i temi imbarazzanti dei rapporti extraconiugali venivano paradossalmente intrecciati ai racconti delle azioni belliche e della vita in trincea, rimarcandone la visione antivirile e antieroica. Non abbiamo purtroppo prova diretta dei rilievi sollevati dalla censura italiana, ma certo la durezza dello stile e i riferimenti espliciti alla sessualità, sui quali erano intervenute le cesoie dei controllori britannici, dovettero pesare sulla decisione finale. Tra l'altro si era nel pieno dell'Anno Santo straordinario 1933-1934, il cui clima non mancò di influenzare tutto il mondo della cultura, editoria compresa, alzando il livello di attenzione sulle questioni morali e religiose.[495] Si pensi a tal proposito a un passaggio della seconda parte che non era stato censurato nell'edizione inglese, ma che certo non poteva piacere all'Italia fascista del Concordato:

> Isabel [la mamma di George] si sposò per interesse, e ottenne quel che meritava, cioè il fallimento. Ma lei era stata erroneamente ammaestrata, nel senso che è dovere di una ragazza adoperare la passione sessuale dell'uomo come mezzo per acquistarsi una rendita. Prostituzione entro la legge. […] George Augustus [il padre di George] non voleva bambini. Neanche Isabel voleva bambini. Veramente, non li voleva. Ma era stato insegnato loro che se un uomo e una donna vogliono andare a letto insieme era una cosa tremenda e malvagia farlo senza essere sposati. Il curato, la cerimonia pubblica, le firme rendevano sacro quel che altrimenti sarebbe stato indicibilmente errato e peccaminoso. Secondo il codice secondo cui erano cresciuti George Augustus e Isabel, "matrimonio" significava "un bel bambino" nove mesi dopo la cerimonia.[496]

In aggiunta neppure George, né la moglie Elisabeth e l'amante Fanny desiderano avere bambini, anzi, la gravidanza viene chiamata con disprezzo *pudding*.

Probabilmente pensando a questi passaggi "demograficamente scorretti", la traduttrice mondadoriana Alessandra Scalero aveva cercato di convincere Aldington ad operare alcuni tagli, ma la risposta piccata dell'autore non si era fatta attendere:

---

[493] Tra il 1926 e il 1935 si assiste infatti a una nuova ondata di scritti di argomento bellico, in modo particolare a partire dal 1928, in occasione del decimo anniversario della fine del conflitto. Cfr. G. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, Clueb, 2013, pp. 124-125.

[494] Appunto per il Signor Consigliere Delegato, 27 febbraio 1933, cit. in *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni Trenta*, a cura di P. ALBONETTI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994, pp. 227-228.

[495] Cfr. G. BONSAVER, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Bari, Laterza, 2013, p. 32.

[496] R. ALDINGTON, *Morte di un eroe*, cit., p. 207.

> Your suggestion about the translation of *Death of a hero* puts me in a difficulty [...]. It seems unfair (peu loyale) to write anything which might make the book seem other than it is. After all it is an Englishman's book written for England; and if Italy does not want it...well, there is it. The book cannot other than it is. [...] But I will not ask no favour of anyone, even of Italy! I have risked persecution and imprisonment in England by saying what I believed to be true; and I am too old to change. So perhaps it is better for you to forgot that a book called *Death of a Hero* exists.[497]

In effetti, poco dopo l'uscita del testo Aldington e Chatto & Windus furono citati in giudizio per diffamazione dalla rappresentante della Women's Army Auxiliary Corps. Il passo sotto accusa era il seguente: «There were numbers of Waacs at Base, and he noticed that many of them were pregnant. Apparently there was no attempt at concealment; but then the birth-rate was declining rapidly in England, and babies were urgently needed for the next war». Alla fine queste righe dovettero essere modificate nella seconda edizione a causa del contenuto ingiurioso nei confronti dello stesso regno britannico.[498]

I numerosi cambiamenti apportati e i ventitré passaggi così tagliati da Chatto & Windus non erano tuttavia sufficienti per presentare il testo ai lettori italiani degli anni Trenta. Soltanto nel 1956 si sarebbe potuta leggere la versione italiana di *Death of a Hero*, tradotta fedelmente dall'edizione inglese del 1930, asterischi compresi.[499]

[497] Fondo Scalero, Biblioteca Civica di Mazzè, Torino, lettera ds., R. Aldington ad A. Scalero, 4 ottobre 1934, 7. 04.
[498] Cfr. J. H. WILLIS JR., *The censored language of war*, cit., p. 483.
[499] L'unica edizione italiana del romanzo, citata in queste pagine, fu tradotta dalla seconda edizione britannica (London, Chatto & Windus, 1930) più censurata rispetto a quella americana (New York, Covici-Friede, 1929). Il testo integrale di *Death of a Hero* uscì per la prima volta nel settembre del 1930 a Parigi per la Obelisk Press, ma in un numero limitato di copie, poi nel 1965 per i tipi della World Distributors Consul Edition di Londra.

LA GUERRA IN GIARDINO.
SPUNTI DALLE *CARTOLINE IN FRANCHIGIA* DI CAMILLO SBARBARO

di Samuele Fioravanti

Il poeta Camillo, il soldato Pietro

Se dovessimo basarci unicamente sulle *Lettere a casa dal fronte*,[500] Sbarbaro, che pur frequentò il corso per allievi ufficiali a Sandrigo[501] dove fu nominato sottotenente di fanteria, sembrerebbe non aver preso parte alla guerra del '15-18. Tuttavia i ricordi del conflitto occupano tre delle cinque sezioni delle *Cartoline in franchigia* (*Tempo dei primi* «*Trucioli*», *Primo dopoguerra* e proprio le *Lettere*). La nota d'autore del 9 febbraio 1917 (Vigodarzere, Padova) resta comunque esplicita: sebbene Sbarbaro abbia indossato l'uniforme, non fu Camillo a portarla (p. 591): «Scrivetemi all'indirizzo: soldato Pietro* S[barbaro], Deposito Convalescenza e Tappa 8ª Compagnia. […] | *Come il primo nome di battesimo voleva, da soldato fui Pietro. L'avventura fu così risparmiata a Camillo».

Otto mesi dopo, il «soldato Pietro», non pago di rimpiazzare Camillo, si risolve persino a liquidarlo, rimandandolo a casa dove lo aspettano la sorella Clelia e la zia Benedetta. La sostituzione simbolica avviene in un passaggio epistolare redatto nei pressi di Asiago, località Morar, in ottobre. Sbarbaro ricorre a una curiosa operazione di investitura e può tornare in Liguria tramite spedizione postale, in allegato (p. 601): «Quando potrete, datemi notizia del mondo; io ne sono fuori. "Compiego" un funghetto, ricordo della trincea dove cresceva puntualmente sugli aghi di pino, caduti e marcescenti. Accoglietelo; *desso* è il vostro Millo».

Il dotto pronome in corsivo (d'autore), l'*hapax* virgolettato e forse un certo compiacimento impressionistico («marcescenti») dichiarano apertamente quanto sia sorvegliata la costruzione dell'intero passo. Il gesto dell'invio appare dunque eminentemente letterario. Tanto il soldato Pietro è sradicato e «fuori dal mondo», quanto Millo è abbarbicato al suolo, già ricovero di un folto sottobosco. La spedizione del «funghetto» si limita a confermare cerimoniosamente quanto era stato scritto il 31 luglio. Dopo qualche giorno di congedo genovese, Sbarbaro chiarisce che a ripartire per il Veneto è una sua miserabile controfigura, il soldato Pietro appunto. Anche in questa carta, il motivo della sostituzione si lega a una manifesta intenzione letteraria (p. 596): «Ma una cosa mi preme dirvi: se una cosiddetta disgrazia dovesse capitare, non ve ne dolete: il meglio di me rimane con voi, e nelle righe che lascio scritte (Angelo Barile le raccoglierà). Il resto, credete, non è che miseria».

Camillo (o Millo) rimane ostinatamente aggrappato a casa (al suolo), mentre il futuro sottotenente di fanteria è poco più di una caricatura d'uomo. Goffa appare la soldataglia tutta («Bella la città [Bologna], ridicoli noi quando l'attraversiamo per andare alla Montagnola a fare il dietrofront»), burlesco è l'equipaggiamento («Non poteva, la CRI, sostituire lo spadino con qc. di

[500] Le *Lettere* costituiscono la terza e ultima sezione delle *Cartoline in franchigia* (prima ed. Vallecchi 1966, ora leggibili nella *ne varietur* C. SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa,* a cura di G. LAGORIO e V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti-Scheiwiller, 1985, pp. 544-617, d'ora innanzi OVP, mentre per la sezione delle *Lettere* si userà specificamente l'abbreviazione L). La vicenda del testo è nota: ad Angelo Barile, destinatario e collettore delle missive sbarbariane dal 1909 al primo dopoguerra, Sbarbaro affida anche la «corrispondenza dal fronte a casa, per salvaguardarla dal rischio più che probabile che in mano [sua] andasse distrutta» (prefazione in corsivo, L 587). Ringrazio il prof. Domenico Astengo che mi ha permesso di accedere alla propria biblioteca nella quale sono custoditi gli autografi dai quali Sbarbaro trasse il materiale per le *Cartoline in franchigia*. La corrispondenza Sbarbaro-Barile, integra, è classificata per anno in buste distinte. Purtroppo non resta alcuna traccia del carteggio di Sbarbaro con i familiari.

[501] Marzo 1917, probabilmente dalla località veneta Orsara: «Proprio in questo momento ho avuto la notizia che il corso allievi ufficiali si inizierà il 15 maggio» (L 592).

meno farsesco?»[502]) e la divisa è frusta («Non parlo della mia tenuta, ma la potete immaginare" p. 595); l'intero sfondo bellico risulta un'impostura tanto che, nelle parole del luglio '18, la guerra prende le sembianze de «la Buffa».[503] Eppure la macabra farsa non ha niente di cavalleresco e, nonostante l'elemento tragicomico, non sfiora una qualche variante donchisciottesca. Al contrario, vi stona la sagoma del «colto ufficiale di cavalleria: Rasponi, d'una famiglia di Ravenna che a suo tempo ospitò Byron; elegante monocoluto.» E, come per Byron, è ribaltata anche l'allusione a Petrarca (p. 604): «Ameni colli: un poeta laureato (che non amo) vi trapassò, al dire delle cronache, *soavemente*. Meno soavemente vi sbarchiamo noi le giornate tra levatacce, ordini sparsi, marce d'avvicinamento».

La scissione Camillo/Pietro ricalca quindi una seconda frizione: letterario/militare. Mentre Camillo non stenta a scrivere, a riconoscersi nel fungo tenace o a ritrovare «i poveri occhi» della sorella nei «fioretti celesti» di campo (un'altra metamorfosi vegetale, p. 592), la controfigura militare diviene di giorno in giorno più sorda alle suggestioni paesaggistiche.[504] Rimozione della guerra e *transfert* Millo-«funghetto» non sono però i soli mascheramenti che Sbarbaro si impone. Il meccanismo sostitutivo arriva persino a salvare la vita al poeta (agosto del '18). Nel raccontarlo, il periodo ha un'impennata anacolutica (p. 609): «Di ritorno qui, una cattiva notizia: il ragazzo che all'ultimo momento era venuto a farmi da attendente, ero appena partito per la licenza e uno sharpnel… Non posso levarmi dagli occhi il suo viso che raggiava per il nuovo incarico. Mi pare sia morto in mia vece… Arrivata la promozione a tenente».

Il sinistro avanzamento di grado conferma la chiusa del 24 giugno: «la guerra pare un controsenso» (p. 608). Da quest'orrida arena Sbarbaro preleva Camillo per spingervi il tenente Pietro, burattino della sorte, come fosse uno *stuntman* inanimato. 10 luglio: «Sono una marionetta che si sente sempre tale».[505] Lo scenario del fronte, rivisitato a parole, diventa una «villeggiatura ognitanto appena scomoda»,[506] traversata da velivoli sonori come libellule e da mitraglie d'aia come pollame, rovinata magari da qualche noiosa zanzara.[507] È lo stretto necessario per la scenografia, come rileva il corsivo sbarbariano: «l'indispensabile per *crederci* al fronte» (p. 597). L'ambientazione rimane vagamente agreste anche nei menù, diligentemente descritti (uova sode, lattuga, sformati di formaggio) e consumati in bicocche pastorali;[508] persino Genova si trasforma a distanza in un «ridente paesello» (p. 600). Lo stesso arcadico sapore classicheggiante ritorna nella qualificazione toponomastica veneta: «Dueville, assordante di nidi» (p. 596) non può che ricordare

---

[502] Entrambe le citazioni sono tratte dalla prima pagina delle L: le missive – dicembre 1916 – hanno un ruolo incipitario tale da prestare la propria coloritura a tutto il plico (L 589).

[503] L 608. Anche l'espressione «Grande Guerra» suona risibile in bocca a Sbarbaro. Si veda la lettera del luglio 1917 in L 597: «Tra i resti di paesini, freschezza e innocenza della vegetazione! Indifferenza di tutto ciò che è eterno alla nostra Grande Guerra». Con questo spirito, nell'aprile dello stesso anno, il poeta canzonava il «Corriere della Sera» (L 594): «Tra i miei compagni ce n'è uno che ha sulla manica il distintivo di ardito. Allora ho spillato un avvertimento che dice: *ATTENZIONE! Contiene ARDITO*. Questo vi dica il mio buonumore o, come vuole il Corriere, L'ALTO MORALE».

[504] Da Galzignano in aprile, L 604-5: «Mi sapete a riposo […], felice anzi per l'incanto di questi luoghi (sebbene anche da quel lato mi sia un po' insordito)». Più avanti, maggio: «Richiamati d'urgenza al reggimento, l'ospite fece in tempo a regalarci, uno alla volta, l'emozione del volo. Nessuna emozione».

[505] L 608. Ma la matrice è la stessa del testo coevo *Lusen* nei primi *Trucioli* (Vellecchi, Firenze 1920): «Burattino anch'io, se a Dio piace». La repulsione di Sbarbaro per le marionette ricorre altrove ed è motivata dall'assimilazione del fantoccio inerte a un presentimento di catatonia e di mancanza di senso. Per una scena analoga si vedano almeno gli *Scampoli* (Vallecchi 1960, p. 39): «Di me tra le fiamme bianche degli olivi non si muove che la marionetta sinistra».

[506] Dalla prefazione (L 587); ma ancora, settembre 1918: «Il nuovo fronte è una villeggiatura» (p. 611).

[507] «Compaiono spesso i velivoli nostri, men di spesso quelli loro: sembrano libellule e propagano un grande sbattimento metallico» (gennaio 1917, L 590); «Ci sono anche, sì, coccodé di mitragliatrici e fuochi artificiali e zanzare (o sharpnels), ma nessuno se ne preoccupa» (agosto 1918, p. 597).

[508] Luglio 1917, L 596: «Adesso siamo "distaccati": abitiamo un castello del settecento, chiamato *Il tugurio*, in piena campagna, tra Sandrigo e Breganze». E poco oltre: «Oggi, 31 luglio, siamo ancora al *tugurio*». Settembre dello stesso anno, p. 598: «Vi scrivo ora dalla seconda linea, abito in un fitto di abeti una comoda baracca». Per il menù citato: L p. 590 e p. 597, ma gli esempi potrebbero essere molti e diversificati (penso ai datteri a p. 604).

un qualche epiteto iliadico, come la «Tisbe ricca di colombe» (*Il*. 2.502). Un calco virgiliano è persino letterale, forse un'erronea citazione a memoria dalle *Georgiche* (L 599).

> … domani è il primo d'ottobre e ancora *dulces sub arbore somni* (Lina spieghi il latino all'ignorantissima Benedetta). Volta mi scriveva questa frase in maggio: come scappa il tempo. Se verrò in licenza (ma non contate su novembre) porterò per il giardino del terrazzo tanti bulbi di ciclamino. A giorni uscirà una *Riviera ligure* con miei dotti scritti; intanto, in questo odor di resina così forte al sole, sto scrivendo un truciolo su via Montaldo…

Tornano in queste poche righe i consueti motivi. L'invio postale di quanto di più prezioso offra il fronte *sub specie herbaria*, il radicamento metaforico al suolo/a casa (i bulbi, la strada di casa a Genova, addirittura la testata che Sbarbaro menziona traspira un'aria ligure) e, soprattutto, il travaso di un nucleo letterario (i primi «trucioli» scritti in guerra e usciti appunto sulla «Riviera ligure»[509]) dalla pagina all'esperienza sul campo. Se letterario è il ricordo dell'indirizzo di casa,[510] non meno letterario è il sopore all'ombra dell'albero, il cui modello può essere inequivocabilmente rintracciato nei *mollesque sub arbore somni* (VERG. *G*. 2.470). Del resto Virgilio è richiamato anche dal proverbiale *tempus fugit* (VERG. *G*. 3.284) dell'amico Volta.

L'intera sezione delle *Lettere a casa dal fronte* ricorda un epillio. Penso, per fare un titolo, alla celebre *Ecale*, la cui voce narrante abdica al resoconto del conflitto per indugiare invece sull'assetto della bicocca e sul menù campestre (frammenti 248, 251, 334 Pf.). Il rifiuto della «Buffa» e dei suoi ingranaggi[511] corre quindi sul filo di una scelta semantica precisa, di ascendenza virgiliana. I *dulces sub arbore somni* non sono gli unici lemmi a trovare esatta rispondenza nelle *Cartoline in franchigia*. Recitano le *Georgiche* (2.469-71): «*Speluncae vivique lacus et frigida Tempe / mugitusque boum mollesque sub arbore somni / non absunt*». Né mancano a Sbarbaro grotte[512] e fresche vallate,[513] i prodotti bovini[514] e i sogni sotto le fronde, nelle *Cartoline in franchigia*, ma le simmetrie non si esauriscono qui.

Sbarbaro poeta di due guerre

L'ambientazione delle *Lettere* ricalca la semantica del *Ciclope* euripideo, tradotto in versi da Sbarbaro e uscito per la collana del «Veliero» dell'Editrice ligure Arti e Lettere.[515] Le corrispondenze potrebbero sembrare poco più che pretestuose, se la versione sbarbariana non fosse stata realizzata mentre il poeta era sfollato fuori Genova proprio nel '44, nel pieno della Seconda Guerra. I due grandi conflitti armati che attraversarono la vita di Sbarbaro sono quindi accomunati dalla stesura di testi che, sfruttando un lessico agreste classicheggiante, tentano di affrontare la guerra di scorcio.

---

509 Per una ricostruzione della vicenda, vedi l'edizione critica dei *Trucioli*, a cura di G. COSTA, Milano, Scheiwiller, 1990.

510 Il «truciolo» *Via Montaldo 13-8* comparirà sul numero di giugno 1919 della «Riviera ligure», per poi essere incluso nella prima edizione dei *Trucioli* (*op. cit.* 1920, p. 199); nella seconda edizione (*Trucioli*, Milano, Mondadori, 1948, p. 67) il titolo passerà a un più franco *Strada di casa*, col quale è leggibile oggi in OVP p. 175.

511 L 606: «Chi mi comanda […] quell'Alemanni cui, un giorno di constatata inettitudine al grado, avevo presentato domanda di essere retrocesso a soldato e che, invece di punirmi, pazientemente mi aveva persuaso che la richiesta non era inoltrabile».

512 Per esempio la cavernetta di L 598 e la caverna a p. 600.

513 «Siamo in una valletta chiamata Magnaboschi: neve e abeti». È l'aprile del 1917 (L 593).

514 Formaggio a p. 597, burro e latte a p. 605, addirittura caffelatte a p. 602.

515 EURIPIDE, *Il Ciclope*, Genova, Editrice ligure Arti e Lettere, 1945. Sbarbaro lavorò alla stesura di una traduzione in prosa (di cui non resta traccia) che convertì presto in versi. Da questa seconda traduzione, il poeta dovette poi trarre una nuova copia in prosa per rispondere alle esigenze dell'editore Bompiani. Un'accurata ricostruzione in P. ZOBOLI, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 287-309.

Per l'ultimo atto delle *Cartoline in franchigia* (datato 1916-1919) si è parlato di epillio, mentre per il *Ciclope* si considererà ovviamente il dramma satiresco: entrambi i generi sono, per così dire, deviazioni dal tronco di un genere più solenne (l'epica nel primo caso, la tragedia nel secondo). Con la sua caratteristica maniera "in minore", Sbarbaro non affronta la guerra squadernando pagine documentarie; si affida piuttosto a scene eloquenti situate sull'orlo della catastrofe. Di qui, la scelta di un genere conforme. L'epillio trascura lo scontro letale fra Teseo e il toro di Maratona, così come il dramma satiresco evita di portare sulla scena il pasto antropofago del ciclope; tuttavia ciascun'opera, come le *Lettere a casa dal fronte*, vive sul ciglio del disastro.
L'ufficiale Pietro usurpa la stessa «caverna-ricovero»[516] che fa da quinta al dramma di Euripide (Sbarbaro traduce «caverne solitarie» nel prologo del *Ciclope*[517]); benché la Grande Guerra non avvenga sullo «scoglio d'Etna» (C 628), anche il Veneto assapora un brandello di «Sicilia, nei dolci fatti con fichi, cedri, mandorle tostate» (L 603). I soldati dormono su paglericci (L 595) come i ciclopi su un «giaciglio di frascame», il legno d'abete fornisce riparo o materia prima (L. 598, C 645) e, nel tentativo di dare un nome all'orrore, laddove la guerra è «la Buffa», il ciclope è apostrofato «il Bellone» (C 651). La «lieta baraonda» e il «festoso schiamazzar»[518] dei fauni mordaci (C 628) non distano molto dalle «occhiate beffarde e qualche lazzo» dei bolognesi (L 589) né dalle «burlesche parole d'ordine» del tenente Pietro (L 599). I ciclopi e gli eserciti, ugualmente divoratori di uomini e di latticini (C 633-5 *et alibi*), non si curano della «pioggia battente» (L 592) o dell'«acquazzone» (C 641); qualora ci sia «neve alta e nevic[hi]a stracciasacco» (L 603), soldati e ciclopi si «imbacucca[no] ben bene in velli» (C 641) e si consolano con «l'ineffabile bibita dell'uva» (C 646), «l'uva dorata» (L 602). Qui, il nodo centrale.

Per scampare alla ferocia del conflitto, Camillo Sbarbaro, come l'Ulisse tradotto venticinque anni dopo, ricorre al vino. Nelle *Cartoline in franchigia*, il «fiasco di finto Chianti» (L 598), il vino coi datteri (L 604) e il paesaggio di filari di vite (L 607) mitigano il massacro, non diversamente da come aiuteranno Ulisse a evitare la strage. L'ebbrezza di Polifemo occupa il cuore del dramma (secondo stasimo, secondo e terzo episodio), l'ubriacatura dell'ufficiale Pietro cade, parimenti, al centro delle *Lettere* (L 606), dove anche le «foglie» autunnali sono «avvinazzate» (L 600). Ma soprattutto l'eroe dell'*Odissea* evade dall'antro di Polifemo grazie al vello ovino (*Od*. 9.431-5), lo stesso che veste il tenente Pietro nell'ultima pagina delle *Cartoline in franchigia* (L 617): «Di preda bellica, solo una pelliccia che m'inflissero. Come giusto, è di agnello».

La coincidenza non è isolata: Sbarbaro stesso aveva istituito il paragone (OVP 582): «Arrivai a dorso d'asino e sul piazzale della chiesa mi congedai dai miei soldati tacitamente: *Fate ch'io non m'accorga che ci siete e non v'accorgerete ch'io ci sono.* Discorsetto non meno efficace di quello di Ulisse».

Non stupisce, quindi, che la solidarietà dell'eroe omerico trovi in Sbarbaro un'attenta replica. Mormora tra sé Ulisse, alla fine del secondo episodio, fuori dall'antro del ciclope:

> Certo, potrei, adesso che son fuori,
> battermela. Ma non vo'. Sarebbe brutta
> se, tirandomi io solo dalla trappola,

---

[516] Aprile 1917: «La scorsa notte ho dormito alla bella stella, vicino a una caverna-ricovero» (L 593). Alla bella stella vorrebbe sdraiarsi anche Polifemo nel secondo stasimo del *Ciclope* tradotto da Sbarbaro (OVP 651): «Dolce erbetta, tu m'alletti, | tu m'adeschi, primavera, | a trascorrere la sera| coi germani miei diletti».

[517] L 628. La traduzione del *Ciclope* in versi è ora leggibile alle pp. 621-62 di OVP (dalla quale si riporteranno a testo i numeri di pagina come per le *Lettere a casa dal fronte* [L], precedute dall'iniziale C). L'edizione critica del dramma satiresco è invece compresa in P. ZOBOLI, *Sbarbaro e i tragici greci*, cit. pp. 411-56.

[518] Nel carteggio tra Sbarbaro e il pittore Giovanni Solari (Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2015) figura una carta del 1947, in cui il poeta promette all'amico varianti d'autore al *Ciclope* riportate a matita sul volume del '45. Le varianti sono effettivamente presenti nella copia di Solari, ove non si legge «festoso schiamazzar» bensì «strepito di sicinnidi». Tutti i sedici interventi (che non compaiono nell'edizione critica di Zoboli) sono del resto tesi a una più ricercata espressività.

in trappola piantassi i miei compagni,
essi che mi seguirono fin qui.

Aveva scritto l'ufficiale Pietro alla sorella, tra due bisbigliate parentesi del '17 (L 601-2): «Non andrò più né in trincea né di pattuglia né all'assalto (non morire mi spaventa, ma la responsabilità di condurre 30 uomini a morire)».

Trascorrono decenni e variano gli eserciti, non muta il poeta.

Bibliografia

OPERE CITATE DI CAMILLO SBARBARO

Trucioli, Firenze, Vallecchi, 1920.
Il Ciclope di Euripide. Dramma satiresco, Genova, Editrice ligure Arti e Lettere, 1945 («Il Veliero»).
Trucioli, Milano, Mondadori, 1948[2].
Scampoli, Firenze, Vallecchi, 1960.
Cartoline in franchigia, Firenze, Vallecchi, 1966.

OPERE SU CAMILLO SBARBARO

D. FERRARI (a cura di), *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa. Convegno nazionale di studi. Spotorno, 14-15 dicembre 2007*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2009.
D. ASTENGO, V. SCHEIWILLER (a cura di), *Camillo Sbarbaro*, Milano, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia - Scheiwiller, 1997.
G. LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981.
A. PERLI, *Sbarbaro: "La guerra vuol dire" o la voce dell'innocenza*, «Critica letteraria», II, 2004, pp. 283-301.
C. SBARBARO, *Lettere a Alceste Angelini 1962-1967*, a cura di M. NAVONE, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014.
C. SBARBARO, *Lettere a Giovanni Solari 1942-1965*, a cura di S. FIORAVANTI, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2015.
C. SBARBARO, *Lettere a Mario Novaro 1913-1919*, a cura di V. PESCE, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2012.
C. SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. LAGORIO e V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti-Scheiwiller, 1985.
C. SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di G. COSTA, Milano, Scheiwiller, 1990.
P. ZOBOLI, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

LA CAPORETTO DI DELIO TESSA

di Arianna Giardini

De là del mur, la seconda raccolta di Delio Tessa approntata per la stampa, ma uscita postuma nel 1947 per le cure di Franco Antonicelli e Fortunato Rosti in *Poesie nuove ed ultime,* si apre con due dialoghi in prosa, ambientati nel 1936 e nel 1937, che precedono e introducono le cinque liriche contenute. L'Antonicelli nella nota conclusiva del libro trascrive però un terzo «dialoghetto»,[519] inizialmente presente nella copia dattiloscritta preparata dal poeta per la tipografia e a noi non pervenuta, ma scartato in seguito a causa delle restrizioni fasciste e della piega che andavano prendendo gli eventi alla fine degli anni Trenta. Il brano in questione, che si legge anche nella *Nota al testo* dell'edizione critica curata da Isella nella parte relativa alla gestazione di *De là del mur*,[520] presenta uno scarto significativo rispetto ai due colloqui mantenuti,[521] sia per collocazione cronologica sia per contesto e protagonisti. Se in questi Mauro Novelli ha voluto riconoscere una sorta di *mise en abyme* di dedica, facendo leva sul fatto che uno dei due interlocutori, il crudele Consigliere Delegato, chiede al poeta di consacrargli il nuovo volume;[522] nell'altro una breve didascalia introduce in un lontano futuro, precisamente nel 2000, quando Tessa, «morto e stramorto», domanda al lettore di immaginarsi la Milano che sarà. Questo terzo dialogo non è improntato, come i precedenti, sul racconto delle follie automobilistiche del Consigliere, che dopo aver investito un passante incontra il poeta per strada e, quasi ignorando l'accaduto, gli domanda della sua «carriera letteraria e giuridica». Lo scambio di battute si svolge nel corso di una «passeggiata romantica» al Cimitero Monumentale, dove due amici, A e B, prendono atto di come il tempo renda invisibili sulle tombe anche i nomi dei più grandi industriali vissuti ottant'anni prima.

Lo scenario che questa tranquilla *promenade* prospetta è in realtà desolante. Nell'immaginario dei due protagonisti, infatti, la gente esistita negli anni Venti suscita «un senso di pena», la si ritiene «triste», «oppressa come da un incubo»: quello di «vivere fra due guerre senza potersi rifare della prima e attendendo d'ora in ora la seconda». Un periodo, si afferma, in cui gli artisti, i poeti, non possono far altro che tacere, lasciando che il popolo rimanga «un corpo senz'anima», «un cadavere vivente», perché la guerra, la Prima, le sue conseguenze e le inquietanti prospettive di un nuovo cataclisma all'orizzonte hanno soffocato il canto.

Quanto del vissuto, del mondo che Tessa vede cambiare rapidamente sotto i propri occhi, venga ritratto in queste parole è chiaro, tanto più che il ricorso al termine «incubo» si segnala in altre due significative occasioni. L'una risale al dicembre del 1935, in cui il poeta afferma di non voler pubblicare *De là del mur* di fronte al presagio di un secondo conflitto mondiale, che viene per certi versi profetizzato: «Aspetterò che la bufera si plachi. Se la calma verrà rimarranno i miei ultimi versi come il ricordo di un incubo notturno, ma se i tempi volgeranno al peggio ancora una volta verrà dimostrato che poesia è sovente profezia»;[523] l'altra si legge nella dichiarazione posta a conclusione della prima raccolta *L'el dì di Mort, alegher!,* pubblicata nel 1932, in riferimento alla «rapsodia di Caporetto», «ricordo angoscioso», «incubo del passato che la realtà nuova ha disperso e per sempre».[524]

---

[519] D. TESSA, *Poesie nuove ed ultime. Saggi lirici in lingua milanese corredati delle pagine del dicitore*, a cura di F. ANTONICELLI e F. ROSTI, Torino, Francesco De Silva, 1947, pp. 341-343.

[520] ID., *L'el dì di Mort, alegher!, De là del mur e altre liriche*, a cura di D. ISELLA, 2 ed. rivista, Torino, Einaudi, 1988, pp. 509-519: p. 515

[521] Ivi, pp. 149-152.

[522] M. NOVELLI, *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, Milano, LED, 2001, p. 32.

[523] *L'el dì di Mort, alegher!*, cit., p. 511, nota n. 4. Tessa verrà solo sfiorato dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, dacché muore il 21 settembre 1939 senza dunque dare alle stampe la sua seconda fatica.

[524] Ivi, p. 143.

Parlando infatti in un suo articolo del 1937 della *Storia d'Europa nel secolo decimonono* di Croce, Tessa ne riporta un estratto in cui il conflitto mondiale e le condizioni di pace stipulate a Versailles vengono definiti «un comune errore che chiedeva comune espiazione», mentre nell'epilogo del trattato crociano si intravede il corrispettivo di «un cielo basso ed immobile e grave di tempesta imminente […] l'atmosfera pesante, […] la notte precoce del dopoguerra che tutt'ora perdura e incombe sul vecchio continente e opprime gli spiriti».[525] Tanto è vero che le uniche parole che a vent'anni di distanza dal conflitto risuonano come vere, benché allora tacciate di disfattismo, sono a detta di Tessa quelle pronunciate coraggiosamente da papa Pio X, quando parlò di «inutile strage».[526]

La Grande Guerra è a tutti gli effetti nella vita e nell'opera del poeta milanese un punto di non ritorno: non quella promessa di catarsi fatta ai popoli che lo stesso Croce ebbe a definire «mancata», non la forza destinata a guarire un mondo già agonizzante, ma la spinta acceleratrice a «sputtana*rl*o nelle midolla»,[527] aprendo la strada al fascismo. E se è vero che l'inizio del Novecento è per il Tessa della sceneggiatura per film *Vecchia Europa* già presago di sventure rispetto all'«Ottocento beato», se l'Italia è «una veggia pelanda, razza / de cioij, / assa marscia, insedida / in quella baracca / decrepeta che se squanquassa!!»,[528] la realtà milanese può tuttavia ancora offrire dei momenti di serenità.[529]

> Noi uomini di questo agitato decennio sorridiamo di quel pianto [l'esito lacrimevole della prima alla Scala] e sfogliando i giornali milanesi di quel lontano 18 febbraio [1904] – specchi fedeli di un mondo tranquillo, ordinato e felice – troviamo con sorpresa che l'unico cruccio cittadino è stato l'insuccesso della *Butterfly*, cioè no, si era anche in pensiero, per la salute dello Zar un po' raffreddato e corrucciato per le cattive notizie della guerra russo-giapponese… perché… sì… c'era pure una guerra, ma in sordina e lontana per quanto pareva senza pericolo di complicazioni.[530]

All'interno di questo clima municipale d'inizio secolo, certo non particolarmente lungimirante sui futuri esiti della storia, si fa strada l'idea di «scrivere un libretto su i Fioeu, i Piant, i Besti», proposito destinato a naufragare negli anni che seguono il conflitto, data ormai l'impossibilità per il poeta di «godere delle cose semplici e pure […] preso nei gorghi dell'umanità in tempesta».[531] L'esperienza bellica infatti segna la fine di quel mondo «tranquillo, ordinato e felice» di cui si legge sopra: «Dopo il lavacro della guerra l'umanità è stata presa dalla passione per l'igiene. Hanno messo il mondo nell'autoclave e ne è uscito sterilizzato e forse anche insterilito, è rimasta soltanto qualche cimice nei letti. Prima del '14 la gente si lavava meno, ma in compenso amava la poesia».[532]

---

[525] Il pezzo *Benedetto Croce* risale al 1937 (lo riprendo da D. TESSA, *La rava e la fava. 50 prose disperse*, a cura di M. NOVELLI, Lugano, Giampiero Casagrande Editore, 2014, p. 215. Per gli estremi di tutti gli articoli citati da questa raccolta se ne veda la *Nota ai testi* pp. 27-34).

[526] ID., *La bella Milano*, a cura di P. MAURI, Macerata, Quodlibet Compagnia Extra, 2013, p. 371 (per gli estremi di tutti gli articoli citati da questa raccolta se ne veda la *Nota bibliografica* pp. 17-19).

[527] *L'el dì di Mort, alegher!*, cit., pp. 511-512, nota n. 6.

[528] ID., *Vecchia Europa*, a cura di C. SACCHI, Milano, Bompiani, 1986, p. 31 (una seconda edizione curata da Isella e uscita presso Archinto risale al 2003).

[529] La sceneggiatura *Vecchia Europa*, pubblicata per la prima volta nel 1986, viene composta verisimilmente intorno al settembre 1932 – data che Tessa sottoscrive alla sua introduzione –, in poco tempo e a ridosso dell'allestimento di *L'è el dì di Mort, alegher!* (si veda la premessa di Stella all'edizione citata). La vicenda, ricostruibile per accostamenti di frammenti, è quella di una giovane senza via d'uscita che si dà alla prostituzione e a causa di essa cade sfiancata, come il morto che aleggia tra una scena e l'altra. A queste immagini si aggiunge il continuo affiancamento del bordello alla chiesa e la condanna degli stolti borghesi arricchiti di una cittadina lombarda dai contorni sfumati: ritratto di un mondo in sfacelo, la vecchia Europa, e con essa l'Italia, possono offrire serenità ormai solo alle bestie.

[530] *La rava e la fava*, cit., p. 91.

[531] *L'el dì di Mort, alegher!*, cit., p. 26.

[532] *La rava e la fava*, cit., p. 187.

Tessa non si sa spiegare che cosa sia successo nell'estate del '14, né sa trovare qualcuno che sappia giustificare come dagli «ozi beati», dai dolci e da Chopin si sia incappati «nella più atroce delle guerre».[533] Dal canto suo non prenderà parte al conflitto, sicché il suo punto di vista è quello di chi, rimasto a Milano, assiste di persona al crollo delle abitudini, dei valori e della serenità di una città-famiglia. È in questa circostanza che va rintracciata la causa della progressiva scomparsa di quella «borghesia attiva, dignitosa e benestante» che per tutto l'Ottocento aveva costituito il perno della società: in pieno regime fascista di questo ceto non è rimasto nulla perché si sono tutti arricchiti o radicalmente impoveriti. Tessa infatti prende atto, registrandola in un articolo, della soppressione della seconda classe nella ferrovia Nord, «la più moderna delle ferrovie», segno evidente di una accentuata disparità sociale: i soli fruitori dei treni sembrano ormai appartenere alla prima o alla terza classe.[534]

Ma, altrettanto amaramente, la prospettiva cittadina gli consente di cogliere l'intera parabola di chi parte per il fronte e non torna, e nei suoi articoli degli anni Trenta ne rievoca il ricordo attraverso una lucida e composta rappresentazione. Ci sono avvocati eroi, nelle sue pagine, come il Lanzi, che attende l'inevitabile chiamata alle armi, contempla le Prealpi azzurre e lontane e ha il presentimento di venire ferito e la convinzione di cavarsela; ma le sue certezze si infrangono con la stessa semplicità con cui trova la morte al fronte poco tempo dopo.[535]

Ne *Il caffè della sciora Cechina* la saletta riservata alla compagnia dei giocatori di «foot-ball», durante la guerra «si svuota di colpo».

> Tutti là… uno sul Carso… uno in Val Lagarina… Di tanto in tanto veniva qualche brutta notizia al banco della sciora Cecchina:
> «*L'ha sentii? I parent del Gusto han ricevuu la lettera… ma sì, el Gusto!... Quel biondon… già, m'han ditt sul Sabotino*».
> Il tavolo dei vecchioni commentava:
> «*Mah… la guerra!*»

Ed in questo caffè l'intera guerra è narrata da voci diverse: commenti sugli inglesi non particolarmente amati, benché alleati; il padre di Tessa che in Caporetto rivede Lissa e Custoza; un ex militante nell'esercito austriaco poi fuggito in Piemonte nel '59 che da patriota si sente infiammare da uno spirito di rivalsa; la resistenza e la vittoria. Solo il *marches Carchen* ci vede una «bagajad», mandando in bestia uno dei presenti: «Capite? Per lui la guerra europea che cos'era infine? Una ragazzata!!». Ma che cosa la guerra rappresenti, chi abbia ragione o meno, lo scrittore non è in grado di dirlo nemmeno a distanza di diciotto anni.[536]

In un altro articolo si racconta del signor Peppino, chiamato insistentemente da una voce melliflua che ricorda una tromba: una macchietta, semplice figura di uomo che in licenza per qualche tempo, si intrattiene in via Olmetto 1 a scambiare due chiacchiere con i portinai, ma richiamato alle armi dopo Caporetto, non farà più ritorno a casa.[537] Ma c'è anche la capacità di ironizzare su un aneddoto della vita di trincea: esemplare il «fratello della Margherita», che sul Carso, visti per la prima volta dei prigionieri tedeschi, si stupisce siano «*omen come nun*», immaginandosi invece uomini dalla testa enorme per l'appellativo di craponi, teste dure, con cui talvolta li si additava.[538]

I toni e gli accenti, a quasi vent'anni da questi episodi, quando le prose vengono scritte, sono dunque ben diversi da quelli che troviamo invece nella più nota rappresentazione che Tessa dà del conflitto, con cui tocca, per usare le parole di Cortellessa, il «vertice tragico della poesia di

[533] D. TESSA, *Ore di città*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1988, p. 211.
[534] *La bella Milano*, cit., p. 146.
[535] *La rava e la fava*, cit., p. 151.
[536] *La bella Milano*, cit., pp. 27-31.
[537] Ivi, p. 193.
[538] Ivi, p. 109.

guerra».[539] *Caporetto 1917* viene composta a caldo, a strage conclusa, tra l'aprile e il maggio del 1919, durante il biennio rosso, e con essa il poeta affronta per la prima volta una vicenda collettiva, non più solo municipale, su cui è impossibile tacere, per poi ritirarsi in un silenzio lirico lungo quasi dieci anni:[540] il dopoguerra infatti rappresenta un «caos» in cui la poesia è «morta o quantomeno caduta in catalessi».[541]

La critica ha più volte posto in evidenza l'eccezionalità del tema affrontato nel poemetto: noto è il giudizio del Croce, che riconosce a Tessa il merito di aver ritratto «come nessun altro ha fatto finora» i giorni di Caporetto,[542] poi ripreso a distanza da Isella quando vede nel poeta il solo ad aver dato una risonanza adeguata nella poesia italiana a una vicenda tanto tragica.[543] Si legga in merito anche il commento di Franco Loi:

> Siamo nel 1919. D'Annunzio scrive la *Canzone del Quarnaro*, con i suoi fascisti Alalà!; Ungaretti pubblica *Allegria di naufragi* e inizia *Sentimento del tempo*, straricco di elogi al regime. La guerra è finita da un anno – la guerra dei 600.000 morti della ritirata di Caporetto – e i poeti in lingua nazionale illustrano in forma retorica o finto avanguardistica la «guerra della redenzione» e la «Patria in armi» […]. In quello stesso 1919, Tessa scrive *Caporetto 1917* […].[544]

Se i poeti in lingua tendono dunque, a vittoria ottenuta, a rielaborare l'esperienza bellica creando il mito della morte e resurrezione di una nazione, tra i «mediocri vernacolari» l'atteggiamento prevalente, come scrive Novelli, è quello del «ritra*rsi* atterriti dall'orrore mondiale, volgendosi una volta di più ai propri orticelli municipali».[545] Ma non mancano le eccezioni. In ambito milanese infatti, nel 1917, il poeta Enrico Bertini, sotto lo pseudonimo di Berto Cinerini, pubblica la raccolta *Meneghin ai so bagaj minga imboscaa,* dedicata ai «car solderasc», i soldati combattenti al fronte, col tentativo di divertirli con «quatter storiell e trii spegasc».[546] La guerra, la «pù porca che ghe sia», in queste «poesie varie in vernacolo» che si arrestano al 24 febbraio 1917, non è toccata solo di sbieco, sebbene il poeta non parta per il fronte:[547] requisitorie contro i

---

[539] *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. CORTELLESSA, Milano, Mondadori, 1998, p. 390.

[540] L'unica eccezione è data da alcuni rifacimenti delle poesie di Giosafatte Rotondi e da *El gatt del sur Pinin*.

[541] *La rava e la fava*, cit., p. 155.

[542] B. CROCE, *Poesia dialettale*, «La Critica», XXXI (1933), 2, pp. 155-158; poi in ID., *Pagine Sparse*, III, Bari, Laterza, 1960 [1943], pp. 90-94.

[543] D. ISELLA, *Introduzione* a *L'el dì di Mort, alegher!*, cit., p. XIX.

[544] F. LOI, profilo di Tessa, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di P. GELLI-G. LAGORIO, I, Milano, Garzanti, pp. 218-220.

[545] M. NOVELLI, *I «saggi lirici» di Delio Tessa*, Milano, LED, 2001, p. 183.

[546] Trad.: «Quattro storielle e tre scarabocchi».

[547] Enrico Bertini nasce nel 1862 da una famiglia della media borghesia milanese; compiuti gli studi classici, si iscrive al Conservatorio e ottiene il Diploma nel 1883. Attivo come compositore e insegnante (sue ad esempio le musiche del *Roncisval*, dramma lirico in tre atti del 1891 su libretto di Emilio De Marchi), sviluppa la sua vena lirica durante il conflitto mondiale. Nel 1917, oltre a musicare *L'Inno del Primo battaglione volontari "Sursum Corda"*, pubblica infatti *Meneghin ai so bagaj minga imboscaa*, raccolta introdotta al fronte e letta «qua e là» negli ospedali militari cittadini, secondo quanto riferisce il Pagani (*Antologia dei poeti milanesi contemporanei*, a cura di S. PAGANI, Milano, Ceschina, 1938, pp. 45-46), e poi confluita in *Poesie varie in dialetto milanese* (edite una prima volta nel 1919 e poi, accresciute, nel 1929). Alfredo Testoni, suo prefatore alla raccolta del 1919 (e nell'edizione successiva), ricorda: «Si è poeti a scrivere musica, si è poeti a dipingere, si è poeti ad amare, si è sempre un po' poeti; ci vuole l'occasione. E a scrivere dei bei versi l'occasione per Lei è stata precisamente la guerra» (si cita da E. BERTINI, *Poesie varie in dialetto milanese*, Milano, Libreria Editrice Ambrosiana, 1929, p. 6). Il Bertini, a guerra conclusa, piangerà nei suoi versi i morti e il sangue versato: amari sacrifici che aprono però uno spiraglio di speranza dopo la vittoria, o meglio, la vendetta della «patria». Nelle poesie dei primi anni Venti, non mancano accenni a Mussolini: viene cantata la morte di alcuni giovinetti fascisti e lo stesso poeta si rappresenta fascista in sogno in un ironico colloquio con il duce. Sarà autore di altre raccolte dialettali in versi: *...E giò sti vers!...* del 1933, *El signor di Poeritt* del 1936 (entrambe edite presso Cavalleri, Como). Tra gli scrittori scelti dal Pagani nel 1938 per la sua *Antologia*, Bertini è descritto come poeta di buon

socialisti, contro chi non pensa ai fratelli impegnati a combattere e contro i tedeschi; immagini di trincea e di affetti: «han dovuu i nost bagaj andà giò a mucc / mort, ferii, sanguanent in mezz al giazz, / han dovuu tutt'i mamm piang e sgarì»;[548] ma anche singolari rappresentazioni che si dicono riprese «dal vero»: così accade nell'episodio del soldato sfregiato che si maschera per divertire i commilitoni nell'ospedale militare, sebbene venga rimproverato dal suo capitano che è invece vestito di tutto punto, e lo stesso vale per la critica a tutti i vari interventisti e neutralisti che sembrano anteporre le ideologie di partito al fatto di essere innanzitutto italiani.

Ma al di là di questi severi giudizi Bertini non sembra condannare aspramente la guerra. Ne ritrae, certo, le conseguenze fisiche, gli «eroi», i martiri, i pianti, ne mette in luce la brutalità, talvolta anche macabramente; ma sembra opporsi perlopiù a chi la giudica o la combatte senza sporcarsi le mani, a chi non se ne cura, peggiorando inconsapevolmente la sorte dei soldati al fronte, cioè il suo pubblico elettivo. Dirà la Madonnina del Duomo osservando dall'alto la città sotto cui continua a scorrere la vita milanese, lontano dalle tragedie del fronte:

> Ma quel che podi minga manda giò
> L'è el vedè in gir sta porca indifferenza,
> che la me offend cent volt pussee ancamò
> che on s'giaffon, che qualunque impertinenza;
> perché la ghe fa mal, pesc che i granad,
> ai nost soldaa, pussee che i s'cioppetad.[549]

Le poesie contenute nella raccolta del 1917 verranno poi accresciute in due raccolte successive, una del 1919, l'altra del 1929, recanti entrambe il titolo *Poesie varie in dialetto milanese*, nelle quali compare anche un sonetto su Caporetto oltre ad altri testi sulla guerra:

> 26 Ottober 1917
> Ah! Che dolor!
>
> Ah, che dolor! Hin denter propi in cà,
> Denter di nost confin, in-d i nost campagn:
> purtropp in-d i paës se senten già
> a batt i pee ferraa cont el calcagn,
>
> Con qui papôss schifôs degn de schiscià
> Domà quel che sôo mì. Che bel guadagn,
> o socialist car, m'avii faa fà
> quand m'avii preparaa on dolor compagn!
>
> Penn, sacrifizi, vitt, roba, danee,
> tutt è andaa, in quell moment stramaledett;
> e i sit ciappaa col sangu i emm lassaa indree.
>
> L'è staa quand, cont i *tôder* a brascett,
> i nost soldaa, tradii, s'hin miss adree
> a giugà a fà la Russia e a fà el *Soviett*.[550]

---

senso che ricorda nostalgicamente le usanze del «sano e laborioso» popolo milanese, un po' messe in discussione dall'ingrandirsi della città, e critica le inutili innovazioni d'Oltralpe spacciate per modernità. Muore nel 1948.

[548] Trad.: «Hanno dovuto i nostri figli andar giù a mucchio morti, feriti, sanguinolenti in mezzo al ghiaccio, hanno dovuto tutte le mamme piangere e strillare». La citazione è da *I stellett a cinqu pont*, E. BERTINI, *Poesie varie in dialetto milanese* cit., p. 23.

[549] Trad.: «Ma quel che non posso mandar giù è vedere il giro questa porca indifferenza, che mi offende cento volte di più di un sonoro schiaffo, di una qualunque impertinenza; perché fa male, peggio delle granate, ai nostri soldati, più delle schioppettate». La citazione è da *La Madonnina del Domm* (Ivi, p. 45).

Il ritratto della disfatta è evocato essenzialmente attraverso due immagini: l'una è la presenza dei nemici che avanzano prepotentemente nei territori italiani, conquistati in precedenza con il sangue, e la conseguente perdita di case e averi; l'altra allude invece alla rivoluzione in Russia, causa del rafforzamento delle truppe tedesche lungo il fronte italiano. Eppure, al di là delle esclamazioni di dolore e della violenza verbale, non si coglie pienamente il senso di tragedia di quel «moment stramaledett» (si badi al fatto che non compare la parola Caporetto): tanto più che sembra quasi mancare, se si esclude la parola «sangu», qualsiasi riferimento all'enorme strage che subì l'esercito italiano. Al contrario si preferisce dare un'immagine poco meritoria dei soldati, quasi rivoluzionari, quindi disertori, che dopo il «tradimento» dei russi giocano a braccetto con gli stessi nemici. Eppure, il Bertini a conclusione del conflitto, festeggia il sacrificio dei soldati con un lungo poemetto celebrativo dal titolo *Viva l'Italia* e nel maggio del 1919 celebra con una *Preghiera* il 4 novembre 1818, onorando i morti che hanno compiuto la vendetta della patria, e definendo la guerra stessa «benedetta».

Chi legga *Caporetto 1917* tenendo conto del comune orizzonte milanese su cui si stagliano i versi dei due poeti e, naturalmente, della centralità della guerra, senza alcuno sforzo coglierà la significativa consonanza delle tematiche e delle immagini trattate: se non fosse che nella produzione del Tessa esse fanno capolino proprio quando il Bertini le abbandona per celebrare una vittoria ottenuta al caro prezzo di migliaia di morti. L'operazione del Tessa, a prescindere dall'indiscussa superiorità dei suoi esiti artistici, si situa dunque ideologicamente agli antipodi di ogni forma di esaltazione: non è finita la tragedia, non ci sono vincitori, e alla rievocazione della terribile disfatta deve aggiungersi l'apocalittica visione di una Milano violenta e delirante dopo la lettura della tragica notizia e dopo il timore di un'invasione.

Quella folla indifferente alle sorti della guerra nei versi del Bertini diventa qui una «loccaja», una «missolta de locch», un «someneri de vasco che slandronna, de trionfa» che intona canzoni disfattiste, si mette a ballare, a ridere, a mangiare, a bere, a festeggiare in «santa pasc» a pochi giorni di distanza dall'evento più tragico del conflitto, al possibile incombere della fine della nazione.[551]

E la requisitoria del poeta non concede nulla a coloro che sono, seppur con gradi di coinvolgimento diversi, ritenuti responsabili della rovina dell'Italia e degli italiani, al punto che paradossalmente proprio i nemici, pur non sottraendosi al sarcasmo del poeta, sembrano il minor oggetto di biasimo e di rancori. Così accanto alla massa lietamente indifferente, emergono innanzitutto le manchevolezze dei comandi alti, i «generaj de pipa» che sono i primi a trattare i loro stessi compatrioti come carne da macello: «I noster patatocch / a furia de traij ciocch, / de ciappaij per el cuu / de mandaij a cà busca». Non c'è però neppure un briciolo di eroismo nel ritratto dei soldati italiani: la deformazione messa in atto da Tessa non concede loro alcuna parvenza di umanità; quasi asini che «scalcen a salt de cuu» nel disertare, ghiande e foglie che cadono dopo l'abbacchiatura e infine, da morti, corpi destinati a marcire, sebbene la prospettiva di una fine imminente si estenda poi a tutti: «dì / per dì, giò, dì per dì, / d'ora in ora andaremm / giò, giò, a pocch a pocch / tutt in d'on mucc a tocch / e boccon».

E di nuovo, come già nel Bertini, tornano le condanne ai socialisti, agli anarchici, ai neutralisti, quello scontro tra ideologie che Tessa prima condanna e porta poi all'estremo, all'indomani di un'immaginata lettura di un bollettino in Galleria che dà come imminente una seconda Caporetto, una ulteriore ritirata, quella della gente comune da Milano all'imperversare

---

[550] Trad.: «Ah, che dolore! Sono proprio dentro in casa, dentro i nostri confini, nelle nostre campagne: purtroppo nei paesi si sentono già mentre sbattono i piedi ferrati con il calcagno, con quelle scarpacce schifose degne di schiacciare solo quel che so io. Che bel guadagno, o socialisti cari, mi avete procurato quando mi avete preparato come compagno il dolore! Pene, sacrifici, vitto, roba, soldi, tutto è andato, in quello stramaledetto momento; e i luoghi presi col sangue li abbiamo lasciati indietro. È stato quando, a braccetto con i tedeschi, i nostri soldati, traditi, si sono messi a giocare a recitare la parte della Russia e la parte del soviet» (ivi, p. 157).

[551] Per il testo di *Caporetto 1917* mi sono attenuta a *L'el dì di Mort, alegher!*, cit., pp. 53-86.

dell'avanzata del nemico. In questa allucinatoria visione la reale follia della guerra, l'assurdità di certe prese di posizione di fronte a un nemico «in casa» e le agitazioni dell'immediato dopoguerra si fondono nell'iperbolica immagine di una rivoluzione cittadina, che porta al linciaggio del direttore del «Corriere» per il suo orientamento interventista e soprattutto a una Madonnina che in Tessa non parla, ma su cui è innalzata la bandiera rossa, evidente simbolo di una città ormai perduta.

L'adozione di spunti attinenti a fatti accaduti o in corso, gli stessi che come si è visto erano ritratti dal Bertini, ma che vengono poi estremizzati o in qualche modo iperbolicamente deformati, è dunque lo strumento essenziale per conferire forza e insieme preoccupante concretezza alla visione del poeta. Le due ritirate, la vera e l'inventata, ad esempio, si focalizzano su due quadri complementari: diversi quindi, ma pur sempre attinenti a quanto accadde realmente con il progressivo abbandono dei territori invasi. Nel primo caso pochi versi ritraggono i soldati che «scappen», «mollen il mazz», «mollen i arma, slisen de tutt i part»; nel secondo si privilegia la disperata sfilata della gente comune: i cittadini che raccolgono le loro cose (come i genitori di Tessa) o i contadini che, caricati come muli, abbandonano terra e animali, e sfilano a fianco di soldati «in filera trista, in filera grisa».

Similmente la duplice fenomenologia della folla milanese, quella festante che il poeta osserva nel giorno dei morti mentre passeggia per la città e quella che invece immagina intenta ad ascoltare gli aggiornamenti dal fronte, si dispiega attorno a una serie di elementi comuni: al di là di talune coincidenze lessicali, è soprattutto la mancanza di solidarietà a connotare tanto il clima di festa, quanto il clima di paura e attesa. Come non ci si cura del massacro di Caporetto e si intonano persino canzoni disfattiste tra una bancarella e l'altra, così gli insulti e il sovrapporsi delle voci in Galleria schiacciano ogni senso di comunità, anche di fronte all'idea di divenire «Italiani senza patria». Con entrambe le rappresentazioni Tessa si avvia dunque a rappresentare quella massa dominata dai bassi istinti (siano essi la gola, l'egoismo o la violenza) che in pieno regime fascista diverrà popolo cieco e plasmabile.

Il riscatto morale di Milano, però, non avviene neppure tra i singoli: solo i genitori del Tessa, protagonisti di un ironico e quasi stridente siparietto, mostrano che è ancora possibile qualche forma di altruismo, allorché il padre si accorge di aver la cassetta di sicurezza piena della «roba di alter»; ma si tratta di incarnazioni non casuali di una realtà che non esiste più, di un mondo avviato a scomparire. A fugare ogni prospettiva di salvezza si staglia infatti, di fronte al sole che si abbassa e gocciola sangue su una città che appare drammaticamente perduta, la figura dell'ingegner Titola Babeo: «asnin caga-zecchin» che ingrassa e costruisce il proprio impero non con il sudore, con l'operosità, ma con la guerra, e dunque emblema di quella borghesia arricchita sui mali della società, completamente aliena da riserve morali, che con il blocco fascista troverà definitiva affermazione.[552]

Nell'«amen» che sigilla il poemetto Tessa chiude, così, i conti con un mondo in cui ormai non riesce a riconoscersi e davanti al quale la sua poesia si esaurisce. Ma anche quando troverà la forza di cantare di nuovo, di confrontarsi con una realtà che si è mostrata in tutta la sua assurdità, quando le favole non saranno più possibili perché non è più possibile una morale, il ricordo del conflitto è ancora lì con tutto il suo peso e la sua forza. Non a caso la sua prima raccolta, del 1932, trova in *Caporetto 1917* il suo perno: si pensi al titolo *L'è el dì di Mort, alegher!*, che del poemetto è verso e sottotitolo, e all'organizzazione delle poesie che segue la scansione «De prima de guerra», «Del temp de guerra» e «Del dopo guerra», espressa nell'*Indice*. Evadere dai lasciti di un flagello così terribile e da tutto ciò che ne è seguito sarà allora possibile solo in un modo, quello che Tessa suggerirà due anni più tardi portando a termine la lirica *De là del mur*: rinunciare all'intelletto,

[552] Nel pezzo *«Sì, cara»* uscito su «L'Ambrosiano» il 14 ottobre 1937 a due coniugi a cui la rivoluzione e gli strascichi della guerra hanno portato via tutto, lo scrittore contrapporrà «il mondo nuovo, agonistico e sportivo, estraneo, insensibile al pianto dell'uomo solo» dove «tutto è in regime di masse; […] Anche le malattie si adeguano ai tempi. La romantica tisi dei musicisti, dei patrioti e dei poeti ha ceduto il posto al cancro degli industriali» (*La bella Milano*, cit., p. 153).

varcare il muro della ragione insieme ai matti di Mombello per mettersi alle spalle le implicazioni della crisi del 1929, la gente «squinternata» e i timori della guerra, quella passata e quella che il poeta teme possa nuovamente verificarsi.[553]

[553] *L'el dì di Mort, alegher!*, cit., p. 205, vv. 251-253.

MAJAKOVSKIJ FUTURISTA E LA PRIMA GUERRA MONDIALE

di Federico Iocca

Quando materia di studio è la Prima guerra mondiale, il nome di Vladimir Majakovskij[554] ricorre con una certa frequenza, venendo spesso associato in maniera quasi aprioristica al campo pacifista. Una simile classificazione appare però, sotto molti punti di vista, affrettata e semplicistica, e necessita di importanti precisazioni.

Come la quasi totalità degli intellettuali e letterati europei, infatti, anche il poeta russo alla notizia dello scoppio del conflitto dimostrò un certo entusiasmo. Scrive nell'autobiografia: «Guerra. L'accolsi con emozione. Dapprima solo dal lato decorativo, fragoroso. Su ordinazione disegnai manifesti, naturalmente, bellicosi».[555]

Nel periodo che va dall'agosto all'ottobre 1914 Majakovskij non si limitò a disegnare alcune illustrazioni per la serie di cartoline e manifesti satirico-patriottici commissionati dalla casa editrice "Segodnjašnij lubok", ma compose anche gran parte delle didascalie destinate a quegli stessi cartelloni.[556] Il poeta fu affiancato dal fiore dell'avanguardia pittorica di inizio secolo: al progetto presero parte i pittori Malévič, Lentúlov e Lariónov, per citare i nomi più noti, insieme all'instancabile organizzatore del movimento futurista David Burljúk. Basati per buona parte sulle notizie provenienti dal fronte, i manifesti si rifacevano espressamente allo stile delle antiche stampe popolari russe (i cosiddetti *lubki*): fedeli allo spirito che animava il *lubok* tradizionale, gli artisti evitarono di raffigurare gli aspetti più truculenti del conflitto, rappresentando lo scenario bellico attraverso una comicità di facile presa, legata al folclore nazionale, ed indirizzando il proprio intento satirico nei confronti di un nemico, fortemente caricaturizzato. Tuttavia, secondo l'opinione di Ben Hellman, il pubblico a cui questi manifesti erano indirizzati non deve immaginarsi così ampio: la maggior parte dei destinatari di quelle opere era infatti costituita da collezionisti, più che dalla grande massa dei lettori.[557] Un commentatore della mostra "Stampa e guerra", tenutasi alla fine del 1914 a Pietrogrado,[558] che raccoglieva le centinaia di manifesti propagandistici comparsi sino ad allora in Russia, definì la serie di manifesti pubblicati da "Segodnjašnij lubok" «la più divertente […], quella che, per inventiva, rivela il maggior talento».[559]

---

[554] Vladimir Vladimirovič Majakovskij, nato a Bagdadi nel 1893, fu poeta, drammaturgo, pittore. Personalità artistica tra le più rilevanti del Novecento, accolse la Rivoluzione d'Ottobre con entusiasmo, divenendone il massimo cantore. Progressivamente emarginato ed osteggiato dagli ambienti letterari ufficiali, si tolse la vita nel 1930 a Mosca.

[555] V. MAJAKOVSKIJ, *Ja sam*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, 1955-1961, vol. I, p. 22, trad. in V. MAJAKOVSKIJ, *Opere*, a cura di I. AMBROGIO, Roma, Editori Riuniti, vol. I, p. CCII. La traduzione dei brani dall'autobiografia *Ja sam* (*Io stesso*) è di Ignazio Ambrogio.

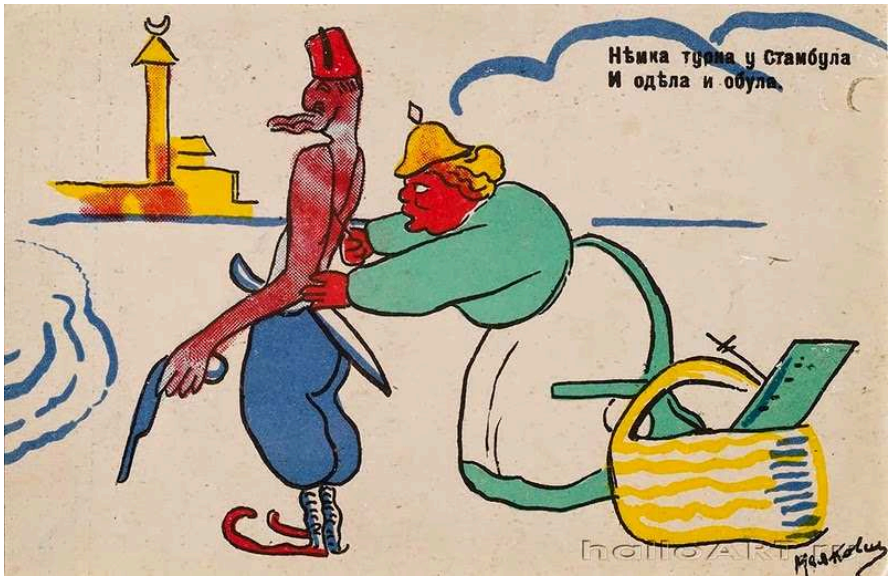
[556] Cfr. V. MAJAKOVSKIJ, *Teksty dlja izdatel'stva "Segodnjašnij lubok"*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.*, cit., vol. I, pp. 355-364.

[557] B. HELLMAN, *Pervaja mirovaja vojna v lubočnoj literature*, in ID., *Vstreči i stolknovenija*, Helsinki, Helsinki University press, 2009, p. 48.

[558] Toponimo che dall'agosto 1914 sostituì quello ritenuto eccessivamente germanofilo di San Pietroburgo.

[559] «Divertono le allegre assurdità, le esagerazioni nello spirito delle favole popolari, così come l'ameno primitivismo dei disegni; le didascalie poi sono eccezionali». In N. MICHALENKO, *Voennye lubki Vladimira Majakovskogo i religioznye motivy ego rannego tvorčestva*, in *Russkij avangard i vojna*, a cura di K. IČIN, Belgrad, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Belgrade, 2014, p. 294. Si veda anche V. TERECHINA, *Voennyj lubok Majakovskogo i Maleviča*, in *Politika i poetika: russkaja literatura v istoriko-kul'turnom kontekste Pervoj mirovoj vojny. Publikacii, issledovanija i materialy*, Moskva, IMLI RAN, 2014, pp. 827-834, scaricabile sul sito dedicato alla letteratura russa nella Prima guerra mondiale dall'Istituto Gor'kij di Mosca (http://ruslitwwi.ru/).

1. «Шел австриец в Радзивиллы, да попал на бабьи вилы»
Tanto su Radziwiłłow l'austriaco avanzava/ che la donna sulla forca lo infilzava
(Illustrazione di Malevič, testo di Majakovskij)



2. *Немка турка у Стамбула* И одела, и обула
Ad Istànbul la tedesca ha portato/ scarpe e panni per il turco reclutato
(Testo ed illustrazione di Majakovskij)

3.Ну и треск же, ну и гром же, был от немцев подле Ломжи
Ah, i tedeschi, ma che gran fracasso / fanno attorno a *Łomża*: un inutile sconquasso
(Illustrazione di Malevič, testo di Majakovskij)

Не ходи австриец плутом — Будешь битым русским кнутом.
Se dall'Austria, manigoldo, t'avvierai / il *knut* russo di sicuro assaggerai
(Illustrazione e testo di Majakovskij)

5.Подошел колбасник к Лодзи мы сказали пан доброзди! Ну, а с Лодзью рядом Радом и ушел с подбитым задом
Allorché verso *Łódź* s'era il crucco avvicinato/ il "buongiorno" non gli abbiamo certo risparmiato./
Poi però a *Łódź* non è voluto rimanere…/ Li avrà apprezzati i calci nel sedere?
(Illustrazioni di Malevič, testo di Majakovskij)

Qualche anno dopo il celebre critico formalista Viktor Šklovskij avrebbe ricordato: «L'entusiasmo di Majakovskij per la guerra non durò più di cinque giorni. Era un entusiasmo visuale, un entusiasmo per la guerra come catastrofe».[560] Se l'opinione sul carattere visuale, cioè pittorico, poetico, del fervore majakovskiano è senz'altro condivisibile, non risulta altrettanto convincente la prima parte dell'affermazione del critico: il 24 ottobre 1914 (6 novembre secondo il calendario gregoriano), a più di tre mesi dallo scoppio del conflitto, Majakovskij presentò infatti domanda per arruolarsi.[561] La richiesta fu respinta. Il motivo era da ricollegarsi ai tre arresti subiti negli anni precedenti, l'ultimo dei quali terminato con una condanna a cinque mesi in cella d'isolamento per attività sovversiva. Anni dopo, il poeta avrebbe commentato il diniego in tono caustico («è venuta una buona idea persino al colonnello Modl'»),[562] ma il fascino che in quei giorni il conflitto esercitò su di lui difficilmente può essere confutato.

In maniera non dissimile a quanto avveniva nel resto d'Europa, la società russa era attraversata da un'autentica ondata di patriottismo. Non ne rimase immune neanche la maggior parte degli scrittori ed intellettuali, che sembravano abbandonare in quei giorni il ruolo tradizionalmente occupato dalle lettere russe, quello di opposizione al sistema governativo.[563] A conferma, tralasciando gli innumerevoli casi individuali (Blok, Andreev, Šklovskij, Brjusov, Gumilev e persino il teorico dell'anarchismo Kropotkin), è forse sufficiente ricordare la pubblicazione di una lettera a sostegno del conflitto contro la Germania, dal titolo *Alla patria e a tutto il mondo civile* (*K rodine i vsemu civilizovannomu miru*), comparsa nell'autunno 1914 sul

[560] V. ŠKLOVSKIJ, *Poiski optimizma*, Moskva, Federacija, 1931, pp. 102-103, cit. in V. KATANJAN, *Majakovskij: chronika žizni i dejatel'nosti*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1985, http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/kmh-abc/kmh-098-.htm, consultato il 3 febbraio 2015.
[561] V. MAJAKOVSKIJ, *Pis'mo moskovskomu gradonačal'niku*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.*, cit., vol. XIII, p. 21.
[562] ID., *Ja sam*, cit., p. 22. Modl' era un dirigente della polizia segreta di Mosca.
[563] Cfr. M. HELLER, *La letteratura della prima guerra mondiale*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*, a cura di E. ETKIND et al., Torino, Einaudi, 1989, p. 726.

quotidiano «Russkie vedomosti» e sottoscritta da alcuni tra i più noti scrittori, artisti e studiosi dell'epoca.

La posizione di Majakovskij si dimostrò tuttavia sin dal primo momento alquanto *sui generis*. Prima di affrontare l'argomento nello specifico, occorre però fare una breve digressione sugli esordi del poeta. Imprescindibile punto di partenza per qualsiasi ricerca sulla sua opera, tanto di quella giovanile come della successiva, è infatti lo stretto legame esistente tra il poeta e il movimento futurista russo di cui fu tra i fondatori (1912), movimento che con la variante italiana presentava varie affinità ed altrettante differenze.[564] Se a proclamare il pandinamismo della materia provvidero infatti gli scritti programmatici del futurismo italiano, ad attuare quelle rivoluzionarie considerazioni, almeno in campo poetico, furono perlopiù i lavori del cubofuturismo moscovita. Alla base dei cambiamenti epocali che all'inizio del secolo scorso investirono la società (e dunque le città) era uno tra i più equivoci frutti della rivoluzione industriale: la comparsa della macchina, l'inizio del dominio incontrastato della tecnica. Conseguenza naturale del nuovo, babelico, assetto urbano era per Majakovskij il rovesciamento del rapporto soggetto-oggetto, il crollo, cioè, di ogni scala gerarchica tra uomo e cose. Da qui traggono origine l'animismo oggettuale e la moltitudine di trasmutazioni e reificazioni di cui sono intessute le prime, esemplari liriche del poeta (1912-1914 circa).

Ovvio dunque come l'evento distruttore per antonomasia dell'ordine vigente, la guerra, rappresentasse un'occasione irripetibile per portare all'estremo quell'esplosione di linee e rumori, ed acuire così l'isolamento e l'alienazione dell'io lirico: l'entusiasmo inizialmente dimostrato da Majakovskij verso il conflitto aveva alla base motivazioni di carattere essenzialmente estetico.

Allo scoppio di quella che di lì a poco si sarebbe rivelata una carneficina senza eguali egli reagì con i versi di *Vojna ob''javlena* [*La guerra è dichiarata*] e con quelli, successivi di un paio di mesi, di *Mama i ubityj nemcami večer* [*La mamma e il crepuscolo ucciso dai tedeschi*]. Le liriche si discostano dal tono farsesco, giocoso, umoristico dei manifesti di propaganda composti nello stesso periodo; testimoniano anzi la violenza e le atrocità causate dalla guerra. Per raccontare l'orrore bellico Majakovskij sceglie procedimenti e stilemi tipicamente futuristi: l'animazione di oggetti ed arredi urbani («Sul piedistallo sfaccettato i generali di bronzo / supplicavano: "Liberateci e noi andremo!"»), la personificazione di entità astratte («Hanno trascinato adesso il crepuscolo crivellato / S'è trattenuto a lungo / ruvido, / monco, / e, d'un tratto, / incrinando le grasse spalle / s'è messo a piangere, misero, sul collo di Varsavia»), un cromatismo icastico attraverso il quale lo scenario urbano sembra tramutarsi in una tela («E sulla piazza, tetramente listata di nero, / sprizzò uno zampillo di sangue purpureo!»).[565] A differenza di quanto avviene nei futuristi italiani, però, in Majakovskij e in altri cubofuturisti, come Chlebnikov, la disperazione, il senso di smarrimento, il malessere esistenziale sono elementi ben visibili sin dagli esordi poetici: essi non sono generati dalla guerra, da questa sono semmai acuiti.

Nonostante le due liriche, e in particolare la prima, vengano spesso citate come modelli di poesia antimilitarista, difficilmente esse possono definirsi tali: se per sua stessa ammissione il conflitto era stato da Majakovskij inizialmente accolto con entusiasmo, basterebbe infatti la sola data di composizione – 20 luglio, ovvero 2 agosto 1914 – per suggerire l'esclusione de *La guerra è dichiarata* da questa particolare categoria. In entrambe le poesie è implicita una differenziazione tra i due schieramenti militari impegnati nel conflitto:[566] non viene dunque enunciato un messaggio

[564] Per una disamina delle relazioni tra futurismo italiano e russo cfr. M. COLUCCI, *Futurismo russo e futurismo italiano*, in ID., *Tra Dante e Majakovskij*, a cura di R. GIULIANI, Roma, Carocci, 2007; C. DE MICHELIS, *L'avanguardia trasversale: il futurismo tra Italia e Russia*, Venezia, Marsilio, 2009.

[565] Il primo ed ultimo esempio sono tratti da *La guerra è dichiarata*, il secondo da *La mamma e il crepuscolo ucciso dai tedeschi*. V. MAJAKOVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I, pp. 64-67, trad. di B. CARNEVALI, in V. MAJAKOVSKIJ, *Opere*, cit., vol. I, pp. 32-35.

[566] Si vedano l'*incipit* e il finale de *La guerra è dichiarata* («Edizione della sera! Della sera! Italia! Germania! Austria!») o il titolo della seconda lirica. Va ricordato che al momento della composizione della prima lirica l'Italia

antimilitarista *tout court*, non c'è ancora quell'accusa ai profittatori di guerra e ai veri responsabili presente in liriche successive come *Velikolepnye neleposti* [*Splendide assurdità*] e *Vam!* [*A voi!*], o nel poema *Vojna i mir* [*Guerra e universo*]. Vittima delle atrocità perpetrate, inoltre, sono ancora gli arredi urbani (insieme ad altre entità astratte qui reificate), e non – direttamente – l'uomo. Sarebbe d'altra parte impossibile presentare le liriche in questione come filo-belliche. *La Guerra è dichiarata*, dove la vittoria è definita «assassina», fu sì data alle stampe a pochi giorni dalla stesura, in agosto, ma ciò non fu sufficiente ad evitarle i giudizi ostili del campo bellicista.[567] Le due liriche attestano piuttosto la peculiare raffigurazione della guerra offerta dai futuristi, argomento al centro di una serie di articoli pubblicati da Majakovskij in quelle settimane.

In questi scritti[568] la guerra è presentata come un evento perfettamente consono, sul piano estetico, alla poetica dei *budetljane*,[569] unica scuola nel panorama letterario nazionale in grado di rappresentare ormai non più solo l'ansia e la frenesia caratteristiche di quegli anni, ma anche la violenza grandguignolesca portata dal conflitto. Agli occhi del poeta esso appariva uno strumento esemplare, «un pretesto»,[570] per ribadire e rivendicare quanto fosse pertinente, calzante e persino profetica, la rappresentazione del mondo offerta in campo letterario dal movimento futurista (e in campo artistico da quello avanguardista: si pensi all'arte di Malévič, presente implicitamente nella citazione sotto riportata). Dato il carattere intrinsecamente oppositivo di un movimento quale il futurismo, questa particolare visione del mondo non poteva però prescindere dalla disputa con le vecchie correnti, incapaci di rendere lo spirito del tempo: «Oggi sugli zoccoli della vostra verità tentate di accostarvi alla bellezza. Ma nella vita odierna non c'è niente di razionale. Non è forse questa un'incarnazione delle nostre idee? Si chiama *guerra*: gli uomini si serrano nell'incubo, tornano senza gambe e senza braccia […], il cielo è ogni giorno solcato dalla letale geometria dei proiettili».[571]

Nella visione di Majakovskij, quello bellico era un discorso legato a doppio filo con la riflessione linguistica: il lessico tradizionale non era più in grado di riprodurre la violenza, le mostruosità, l'orrore del campo di battaglia contemporaneo. Lo stesso termine *terrore* (užas) aveva perso ogni valenza.[572] Per rendere la tensione della contemporaneità, la lingua doveva essere rinnovata: «Vogliamo che la parola esploda nel discorso come una mina, o urli come il dolore di una ferita, o sghignazzi come un urrà di vittoria».[573] Nello stesso articolo si auspicava la comparsa di neologismi in grado di rendere la cacofonia del mondo contemporaneo: non più *ferocia* (žestokost'), ma *ferrinvòca* (železovut), termine composto dalla radice del sostantivo *železo* (ferro) e dal verbo zvat' (chiamare, invocare).[574]

Sarebbe ingenuo, tuttavia, credere che un artista così radicato nel tessuto politico e sociale contemporaneo potesse continuare per lungo tempo ad intendere lo sterminio mondiale

---

faceva ancora parte della Triplice Alleanza, intesa che, pur avendo carattere difensivo, la legava formalmente agli Imperi Centrali.

[567] Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *O Majakovsom*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1940, p. 74, cit. in L. MAGAROTTO, *Futurist Vladimir Majakovskij pered Pervoj mirovoj vojnoj*, in K. IČIN, a cura di, *Russkij avangard i vojna*, cit., p. 94.

[568] Ci si riferisce a quasi tutti gli articoli pubblicati sul giornale «Nov'» (metà novembre-fine dicembre 1914), cfr. V. MAJAKOVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I, pp. 302-343, trad. in V. MAJAKOVSKIJ, *Opere*, cit., vol. VII, pp. 363-401.

[569] Con il termine *budetljane* (traducibile con "coloro che saranno", e utilizzato spesso al posto dell'assai meno autoctono *futuristy*), i cubofuturisti russi intendevano differenziarsi dai loro colleghi italiani.

[570] V. MAJAKOVSKIJ, *Štatskaja šrapnel'*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I, p. 305.

[571] ID., *Štatskaja šrapnel': Vravšim kist'ju*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I, p. 308, trad. in V. MAJAKOVSKIJ, *Al pennello mendace*, in *Opere*, cit., vol. VII, p. 368. Da qui e in seguito la traduzione degli articoli di Majakovskij, dove non altrimenti indicato, è di Ignazio Ambrogio.

[572] ID., *Vojna i jazyk,* in *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. I, p. 327, trad. in *La guerra e la lingua*, in *Opere*, cit., vol. VII, p. 386.

[573] Ivi, p. 326.

[574] Ivi, pp. 327-328. Questo e gli altri esempi lessicali riportati da Majakovskij nell'articolo sono ripresi dai versi di Velimir Chlebnikov.

esclusivamente come un espediente utile a evidenziare la necessità di una rivoluzione linguistico-letteraria. In uno degli ultimi articoli di questa sorta di ciclo pubblicistico dedicato alla guerra, Majakovskij da una parte ritorna sugli aspetti letterari della questione, integrando in parte una riflessione iniziata negli articoli precedenti, dove la guerra era definita «una cosa grandiosa», «un metro universale» attraverso cui dei «vecchietti che ingiuriavano la nuova poesia […] attaccandosi alla pagnotta delle riviste più ponderose» si scoprivano nient'altro che «cadaveri viventi, tollerati soltanto dalla psicologia castrata del filisteo allevato nel quieto vivere»;[575] dall'altra, inserisce nella riflessione un'idea in precedenza solo adombrata. Il ragionamento sottintende, ancora una volta, la diatriba con alcuni tra i più illustri rappresentanti della cultura russa del tempo, rei ai suoi occhi di difendere una concezione d'arte decadente e passatista. Ad uno di loro in particolare, Majakovskij indirizzò i propri strali in più di un'occasione:

> Confrontate quest'anima con l'anima di dieci anni fa. *Il riso rosso* di Andreev. La guerra è vista solo come terrore, come sangue viscoso e ottenebrante. Ciò accade perché Andreev, che è stato il figlio più significativo del suo tempo, vedeva nella guerra solo il grido di dolore di un uomo sconfitto. Egli ignorava che ciascuno può diventare un gigante, quando decuplichi se stesso con la forza dell'unità. Ecco perché tutti i vecchi scrittori, Sologub, Andreev ed altri, celebravano la morte, celebravano la sofferenza, la fine, mentre il grande canto popolare, tuttora misconosciuto, esalta la felicità.[576]

Prima però della polemica nei confronti di Andreev, prototipo di un'epoca giunta secondo Majakovskij al termine, affiora in maniera mai così esplicita un sentimento di solidarietà collettiva, il senso di unità del popolo di fronte ad un nemico comune. All'epoca, parte dell'*intelligencija* intravide proprio in questo sentimento l'occasione per ricucire finalmente la spaccatura alla base di tanta cultura russa moderna: l'abissale distanza non soltanto sociale, ma culturale, oltre che politica, che separava il ceto intellettuale, appartenente perlopiù ancora alle classi elevate, e le masse popolari, che formavano la quasi totalità della popolazione e versavano in condizioni di vita disperate. Proprio in questo sentire comune Majakovskij scorse l'opportunità per una palingenesi che avrebbe in ultimo condotto all'inizio di una nuova vita:

> Anche prima la Russia fu divisa in "pensante" e "amorfa". La prima era un vanaglorioso conclave di pigoloni che sorvegliava, come un guardiano notturno, la silenziosa massa amorfa […]. Oggi il centro di gravità si è spostato. Ogni individuo è gravido di futuro. Il destino della Russia è deciso dall'esercito, ma l'esercito siamo noi: chi combatte, chi rimpiazza i caduti […]. La presa di coscienza della propria personalità segna la nascita dell'uomo nuovo […]. La coscienza che ogni singola esistenza riversa sangue di pari valore nelle vene comuni della folla, dà un senso di solidarietà, il senso dell'infinita eventualità di potenziare la propria energia con le forze degli altri uomini […]. Così dall'anima dell'uomo nuovo è scaturita la coscienza che la guerra non è uno sterminio assurdo, ma il poema dell'anima emancipata ed esaltata.[577]

L'articolo, pubblicato il 14 dicembre 1914 (26 dicembre), rappresenta forse l'apice dell'atteggiamento bellicistico del poeta. Pur non sottovalutando l'enorme differenza esistente tra il genere della pubblicistica e quello poetico-artistico (il primo ha carattere dichiarativo, e in

---

[575] V. MAJAKOVSKIJ, *Štatskaja šrapnel': poety na fugasach*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I., p. 307, trad. in *Lo shrapnel civile,* in *Opere*, cit., vol. VII, pp. 366-367.

[576] ID., *Budetljane*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I., p. 332, la traduzione è mia. Non va dimenticata tuttavia l'influenza che l'opera di Andreev ebbe sullo stesso Majakovskij, cfr. ad es. A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 50-51, 60. Per maggiori informazioni su Andreev e sul suo rapporto con la guerra cfr., nel presente volume, R. GIULIANI, *Leonid Andreev e la Grande Guerra. Un'eco russa dell'Apocalisse.*

[577] V. MAJAKOVSKIJ, *Budetljane*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I., pp. 330-332, trad. in *I budetlianie*, in *Opere*, cit., vol. VII, p..

Majakovskij talvolta anche programmatico, il secondo estetico), come spiegare simili espressioni, che sembrano in parte rievocare la retorica interventista di Marinetti, poeta e personaggio dai futuristi russi in più di un'occasione fieramente osteggiato? Vittorio Strada fa notare che la posizione di Majakovskij non è che un'altra faccia del medesimo «meccanismo mentale che dal nichilismo perviene al catastrofismo e infine al paradisismo, a un'utopia idillica».[578] Nel tentativo di superare la fase iconoclasta del proprio percorso esistenziale prima che poetico, quella dominata dal rifiuto dell'accademismo, dell'arte da museo, della trivialità e della grettezza di una piccola-borghesia intesa in senso metafisico prima che sociale,[579] Majakovskij, sulla scorta di una particolare forma di millenarismo sociale, sceglie di confidare in un evento catastrofico che spazzi via il vecchio e sia preludio di una futura rinascita. A fondamento di tale rigenerazione egli pone per un breve lasso di tempo l'immane violenza di un conflitto senza precedenti. In modo analogo, la stessa opportunità di rinnovamento universale di lì a poco sarà dal poeta ravvisata negli sconvolgimenti politici e sociali portati dalla rivoluzione. La prima variante letteraria di questa palingenesi fa la sua comparsa, nella quinta ed ultima parte del poema *Guerra e universo.* Il percorso attraverso cui egli giunge a comporre un'opera così violentemente antimilitarista è segnato da un lato dal graduale abbandono degli schemi futuristi entro cui una personalità letteraria del suo calibro non poteva rimanere ingabbiata a lungo, dall'altro dalla disastrosa piega che il conflitto stava prendendo per la Russia.

Dopo i primi mesi di guerra altalenanti e non privi di successi, il 1915 si aprì con la distruzione della X armata russa da parte dell'esercito austriaco, nei pressi di Augustow. Qualche settimana prima, l'entrata in guerra dell'Impero ottomano e soprattutto la chiusura degli Stretti, avevano di fatto isolato l'Impero russo dal mercato mondiale: la macchina militare zarista iniziava a dare i primi segni di cedimento. Se al 1915 si fa risalire la prima vera presa di coscienza da parte di molti intellettuali sul destino di un conflitto la cui fine appariva tutt'altro che prossima,[580] non sembra casuale nemmeno il commento riportato da Majakovskij nell'autobiografia: «Inverno. Disgusto e odio per la guerra».[581]

L'anno si aprì con la composizione della lirica *Ja i Napoleon* [*Io e Napoleone*] in cui accanto al motivo bellico compare il tema del cosiddetto *solnceborčestvo* (eliomachia), diramazione del più ricorrente *bogoborčestvo* (teomachia), espressione del ribellismo majakovskiano nei confronti di una realtà, sociale ma soprattutto esistenziale, sempre più fonte di oppressione e soffocamento. Dello stesso periodo è la lirica *A voi!*, folgorante attacco al filisteismo e all'ipocrisia dei borghesi imboscati che continuavano ad appoggiare e speculare sulla guerra. L'11 febbraio (24 febbraio) 1915 Majakovskij lesse la poesia al caffè-cabaret "Il cane randagio", scatenando le ire di un pubblico che sentiva chiaramente di essere il bersaglio diretto dell'invettiva del poeta:

> Il pubblico rimase impietrito per lo stupore: chi col bicchierino levato, chi con la coscetta di pollo non terminata. Si alzarono esclamazioni confuse, ma Majakovskij, coprendo le voci, continuava la lettura con voce stentorea. Quando con fare provocatorio gridò gli ultimi versi
>
> [A voi dunque, amatori di donne e di pietanze,
> dare la vita per farvi piacere?!]
> Piuttosto nel bar servirò alle puttane
> succo d'ananasso!
>
> diverse donne si misero a gridare ("Ah"! "Oh"!), fingendo di sentirsi male. Gli uomini, infuriati, iniziarono a far baccano; si alzò un putiferio: fischi, grida, minacce […]. Majakovskij, pallido in

[578] V. STRADA, *Teatro in Majakovskij (1913-17)*, in ID., *Le veglie della ragione*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 176-177.
[579] Cfr. R. JAKOBSON, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, a cura di V. STRADA, Milano, SE, 2004.
[580] Cfr. M. HELLER, *La letteratura della prima guerra mondiale*, cit., p. 728.
[581] V. MAJAKOVSKIJ, *Ja sam,* cit., p. 23, trad. in V. MAJAKOVSKIJ, *Opere*, cit., p. CII.

volto, stava in piedi […]. Si accese un'altra sigaretta; non accennava a scendere dal palco. Una signora, seduta su una sedia piuttosto alta e vestita in modo elegante e raffinato, gridò:

– Un giovane così sano e in forze… Sarebbe meglio andare al fronte, piuttosto che scrivere versi così ignobili.

Majakovskij rimbeccò:

– Un po' di tempo fa, in Francia, un celebre scrittore espresse il desiderio di recarsi al fronte. Gli portarono una penna d'oro, insieme a una richiesta: «Rimanga qui. Alla patria la sua penna serve più che la spada».

Quella donna "di classe" strillò indispettita:

– La sua penna non serve a nessuno, a nessuno!

– Madame, non si parlava certo di lei. A lei le penne servono soltanto per il cappello.[582]

Il 25 agosto, al termine di un'avanzata costellata di successi, l'esercito tedesco si impadroniva di Brest Litòvsk, principale fortezza sul versante occidentale dell'Impero russo. Pochi giorni dopo Majakovskij venne reclutato: «Arruolato. Adesso non voglio andare al fronte. Mi fingo disegnatore tecnico. Di notte un ingegnere mi insegna a disegnare auto».[583] Fu assegnato come disegnatore all'autocentro di Pietrogrado, struttura che ospitò anche altri intellettuali, tra cui il già ricordato Šklovskij. L'impegno non rientrava tra i più gravosi: basti pensare che per tutta la durata del servizio militare il poeta alloggiò non in caserma, ma in un appartamento privato. Nel gennaio 1917 sarebbe stato persino insignito di una medaglia, per lo «zelo» dimostrato.[584]

Nell'autunno 1915 iniziò a lavorare a *Guerra e universo*, terminato l'anno successivo ma per motivi censori pubblicato integralmente soltanto dopo la Rivoluzione, nel novembre 1917.[585] Il lavoro può considerarsi l'ultima parola del poeta sul tema bellico, nonostante l'argomento sarebbe ritornato in *Chvoi* [*Conifere*, 1916] e *K otvetu!* [*Ne sono responsabili!*, 1917], liriche che, sostanzialmente, riprendono la prospettiva data nel poema.[586]

Dominato dalle figure dell'iperbole e dell'apostrofe, *Guerra e universo* mostra, nel prologo e nella dedica, un io lirico ancora una volta autobiografico ma per ampie sezioni dell'opera quasi in disparte, testimone privilegiato di un conflitto apocalittico alla cui vista gli angeli impallidiscono e gli dei si danno alla fuga. Il mondo-Colosseo è la grande arena sulla quale si scontrano i sedici stati gladiatori: non c'è più distinzione tra aggressori e vittime, persecutori ed aggrediti; sono tutti coinvolti in uno sterminio di fronte al quale la più mostruosa iperbole è tenera «come un'aurora su un viso infantile».[587] Il poema, la cui azione si colloca in una dimensione atemporale, è «un doloroso cammino di purificazione da uno stato iniziale di abbrutimento a una futura utopia anarchica egualitaria di cui è garante il poeta stesso».[588] Il prezzo da pagare per la sofferenza

[582] Dai ricordi della scrittrice Tatjana Tolstaja-Večorka, cit. in in V. KATANJAN, *1915*, *op. cit.* La traduzione è mia, fatta eccezione per i versi di Majakovskij, in V. MAJAKOVSKIJ, *Poesie*, a cura di G. CARPI, Milano, BUR, 2008, p. 165.

[583] V. MAJAKOVSKIJ, *Ja sam*, cit. p. 24, trad. in ID., *Opere*, cit., p. CIII.

[584] Si può parlare di una duplice ironia della sorte: non solo i vertici militari assegnarono un premio a chi ormai da diverso tempo non mancava di esprimere anche pubblicamente il proprio antimilitarismo, ma qualche giorno più tardi, subito dopo la Rivoluzione di febbraio, che portò all'abdicazione di Nicola II, Majakovskij partecipò in prima persona all'arresto del generale Sekretev, direttore dell'Autoscuola. Cfr. V. KATANJAN, *1916*, *op. cit.* L'assegnazione della medaglia tuttavia era legata a ragioni di anzianità e non a particolari meriti. Cfr. E. DINERŠTEJN, *Majakovskij v fevrale – oktjabre 1917 g.*, in *Novoe o Majakovskom*, Moskva, Izdatel'stvo AN SSSR, 1958, p. 542, consultato in http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l65/m65-541-.htm il 13 febbraio 2015.

[585] Nel febbraio 1917 la rivista «Letopis'», diretta da Gor'kij, riuscì a pubblicare la parte V del poema, nella quale erano assenti le immagini grandguignolesche che riempivano il resto dell'opera.

[586] *Ne sono responsabili!* (la traduzione del titolo non è letterale) pone inoltre l'accento sul carattere imperialista del conflitto («Chi vive nel cielo delle battaglie? / Dio? / La libertà? / Il rublo!»). V. MAJAKOVSKIJ, *K otvetu!*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I, p. 144, trad. di B. CARNEVALI.

[587] ID., *Vojna i mir*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., vol. I, p. 220, trad. in V. MAJAKOVSKIJ, *Opere*, cit., vol. V, p. 51.

[588] G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, Roma, Carocci, 2010, p. 663.

arrecata e i milioni di morti e feriti è infatti la simbolica crocefissione del poeta, che assume su di sé le colpe dei belligeranti perché possa finalmente fare la sua comparsa l'uomo nuovo.

Un epilogo dai toni dostoevskiani, che da una parte si riallaccia al capolavoro giovanile di Majakovskij, l'omonima tragedia,[589] e dall'altra schiude il cammino all'ultimo dei quattro poemi prerivoluzionari: *Čelovek* [*Uomo*]. Al Sovrano di tutto, antagonista del poeta e personificazione del potere capitalista, che sembra trascendere i propri confini storicamente determinati per farsi mostro dai contorni metafisici, da qui in avanti Majakovskij tenterà di opporre un altro evento storico caricato di valore metafisico e catartico: la rivoluzione.[590]

[589] Cfr. V. MAJAKOVSKIJ, *Vladimir Majakovskij*, testo russo a fronte, a cura di G. RUIU, Roma, Editori Riuniti, 2002.
[590] Cfr. V. STRADA, *op. cit.*, p. 180.

AVERE E NON AVERE HEMINGWAY: LE ORIGINI DELLA SFIDA TRA MONDADORI ED EINAUDI

di Velania La Mendola

«Decidere negativamente»: Hemingway e la censura fascista

> A casa, Krebs [...] non sentì nessun desiderio di parlare di guerra. Più tardi sì, ma nessuno lo voleva star a sentire. La sua città aveva uditi già troppi racconti di atrocità per provare qualche desiderio di rabbrividire ancora. Allora Krebs trovò che se voleva esser ascoltato doveva raccontar delle fandonie, ma anche quando ne ebbe raccontate un paio, si sentì talmente disgustato, sentì un tale disgusto verso la guerra e il discorrer di guerra: proprio un disgusto per ogni cosa che gli era accaduta in guerra, a cagione delle fandonie che aveva raccontate.[591]

Scritto nella primavera del 1924 e pubblicato l'anno successivo a Parigi, *Soldier's Home*[592] racconta le vicende di un reduce della Prima guerra mondiale che torna a casa e fatica a riprendere un posto nella società, in famiglia, desiderando soltanto di vivere senza complicazioni, senza sentimenti. Hemingway vi narra in parte la sua storia, quella di un giovane ragazzo dell'Illinois che nel 1918 si arruola volontario e viene inviato al fronte italiano: lì è impiegato come autista della Croce Rossa Americana e l'8 luglio a Fossalta di Piave rimane ferito dallo scoppio di una granata; dopo la convalescenza a Milano, nell'ospedale americano in via Cantù, il 24 ottobre (il giorno in cui comincia la vittoriosa offensiva di Vittorio Veneto) torna al fronte da spettatore nel quartier generale della Croce Rossa, a Bassano del Grappa; nel 1919 viene congedato e, decorato per atti eroici, torna alla sua città natale, Oak Park, dove subisce in un primo tempo il disagio del ritorno alla normalità, che sfogherà nella scrittura.[593]

Il ritorno del soldato è anche il primo dei racconti di Hemingway pubblicati in Italia.[594] Incluso nella raccolta *Americana* curata da Elio Vittorini, nella traduzione firmata da Carlo Linati, i lettori italiani possono leggerlo solo nel 1941, in una prima edizione che sarà censurata dal regime per riapparire l'anno dopo epurata dai corsivi di Vittorini, che scandivano i vari racconti, e con una prefazione dell'Accademico d'Italia Emilio Cecchi, che riconduce l'opera a ben altri canoni.[595] Hemingway in Italia era di fatto proibito. Lo stesso Vittorini racconta che appena qualcuno osava nominarlo Mussolini gridava al malcapitato: «Zitto!».[596] L'astio del duce nasceva dal fatto che lo

---

[591] E. HEMINGWAY, *Il ritorno del soldato Krebs*, trad. di C. LINATI, in *Americana*, a cura di E. VITTORINI, Milano, Bompiani, 1941, vol. II, p. 793.

[592] Pubblicato prima in *Contact Collection of Contemporary Writers* (Parigi, 1925), viene poi incluso da Hemingway nella raccolta *In Our Time* (New York, Boni and Liveright, 1925) che sarà a sua volta inserita nel volume *The Fifth Column and the First Forty-nine* (New York, Scribner's, 1938).

[593] Cfr., tra i contributi italiani sulla biografia dell'autore, *Album Hemingway*, a cura di E. ROMANO, con un saggio biografico di M. D'AMICO, Milano, Mondadori, 1988.

[594] Insieme a questo racconto, la raccolta *Americana* comprendeva *Monaca e Messicani, la radio* e *Vita felice di Francis Macomber, per poco* tradotti da Elio Vittorini.

[595] Cfr. *L'America dopo* Americana*. Elio Vittorini consulente Mondadori*, a cura di E. ESPOSITO, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008. Sulla introduzione di Cecchi Giaime Pintor ha scritto: «una prefazione [...] veramente amara per il suo rifiuto di ogni intesa con l'avversario. [...] le pagine che Vittorini ha dedicato ai diversi momenti della cultura americana rappresentano l'antitesi più netta alla formula di Cecchi, ne rovesciano il contenuto ideologico e il metodo critico», in G. PINTOR, *La lotta contro gli idoli. Americana*, in ID., *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 211-212.

[596] E. VITTORINI, nota introduttiva a *Ernest Hemingway: Per chi suonano le campane*, «Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 3.

scrittore americano aveva pubblicamente ridicolizzato la sua immagine in un articolo[597] ed era inoltre un attivo sostenitore del fronte opposto al fascismo, che non avrebbe poi gradito neanche il giudizio sulla guerra italiana dato in *A Farewell to Arms*, il romanzo del 1929 in cui viene descritta la ritirata di Caporetto. Solo Leo Longanesi nel 1933 aveva osato pubblicare qualche pagina di Hemingway su «L'Italiano», il periodico della rivoluzione fascista (!): il racconto *I sicarii* tradotto da Moravia;[598] ma del resto il motto dell'editore era la disubbidienza.[599]

Tuttavia, anche in Casa Mondadori, già prima della caduta del regime ci si era interessati alla pubblicazione di Hemingway, soprattutto per tramite di Vittorini che aveva segnalato *To Have and To Have Not*: «rilevo anzitutto che non presenta nulla di allarmante per la nostra censura. Non è impregnato di umore politico, e non svolge problemi sessuali». Il parere di lettura viene vergato prima da Enrico Piceni – responsabile dell'Ufficio Stampa –, che scrive: «Se la personalità dell'Autore non osta... parere favorevole», e poi da Luigi Rusca – condirettore della casa editrice – che non ritiene innocente il carattere del personaggio principale, Harry Morgan, contrabbandiere di alcool e trasportatore di immigrati clandestini, e scrive: «Decidere negativamente».[600] Stessa sorte tocca a *A Farewell to arms*, sempre segnalato da Vittorini come il miglior romanzo dello scrittore americano.[601] È lo stesso che Giaime Pintor indica con ammirazione e stupore quando scrive:

> Vuoti e oscurità sono stati colmati nella nostra anima dalla presenza di questa America. [...] E dopo che la guerra del 1914 aveva confuso la nostra fantasia attraverso un'ambigua leggenda, prima che un'altra guerra tradisse il vero significato di quell'episodio da cui doveva scaturire la nostra maturità, Hemingway aveva scritto *A Farewell to Arms* [...] il primo sicuro esempio di come l'uomo solo possa ottenere la liberazione da un costume ormai scaduto.[602]

Così, mentre in America e in una parte di mondo Hemingway è già un mito dalla fine degli anni Trenta, per le vendite eccezionali dei suoi romanzi (*Addio alle armi* vende in poco tempo circa 70 mila copie) e per l'essere egli stesso una leggenda, in Italia fino alla caduta del fascismo è merce di contrabbando che arriva nelle mani dei lettori nelle edizioni francesi e, solo grazie all'impegno di alcuni intellettuali – soprattutto Vittorini, Pavese, Pintor – che avevano individuato nella letteratura americana una realtà in contrasto con la cultura ufficiale, attraverso qualche racconto. Oltre al divieto fascista pesa su Hemingway un pregiudizio dettato da critici come Mario Praz, che lo considera un incolto; Corrado Alvaro, che insiste sulla superiorità della letteratura europea; lo stesso Linati, suo primo traduttore, che pur riconoscendone l'originalità dello stile e l'effetto sorprendente dei suo scritti, parla di «brutale povertà di mezzi».[603]

Le prime edizioni italiane dei suoi romanzi facilitano l'incontro con i lettori, inaugurandone la fortuna anche nel nostro Paese. A permetterlo sono Giulio Einaudi e Arnoldo Mondadori, entrambi editori-protagonisti, entrambi coinvolti, ancor prima di conoscere personalmente Hemingway, in

---

[597] E. HEMINGWAY, *Mussolini, Europe's Prize Bluffer, More Like Bottomley Than Napoleone*, «Toronto Star», 27 gennaio 1923: «Mussolini è il più grande bluff d'Europa [...]. Il dittatore aveva annunciato una conferenza stampa. Ci ammassammo nella sala. Mussolini era alla scrivania immerso in un libro. Il volto era come al solito atteggiato nel suo famoso cipiglio. Rimase assorto nella lettura. [...] In punta di piedi mi portai alle sue spalle per vedere cosa stesse leggendo con tanto rapito interesse. Era un dizionario Francese-Inglese... capovolto», in *Album Hemingway*, cit., p. 93.

[598] E. HEMINGWAY, *I sicarii*, trad. di A. MORAVIA, «L'Italiano», a. 8, agosto 1933, n. 21, pp. 228-235. Questa prima versione italiana di Hemingway è meno nota e non viene spesso riportata nelle bibliografie; ad esempio non compare nella bibliografia dei Meridiani dello scrittore americano a cura di Rosella Mamoli Zorzi. Ne dà notizia invece, in una nota, ma senza specificare che si tratti di un racconto, P. ALBONETTI nel volume da lui curato *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994, p. 432.

[599] Cfr. *Il carattere di un italiano. Longanesi e il lavoro editoriale*, Milano, Biblioteca di via Senato Edizioni, 2006.

[600] *Non c'è tutto nei romanzi* cit., pp. 429-430.

[601] E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Milano, 2007, Mondadori, p. 227.

[602] G. PINTOR, *Americana*, «Aretusa», marzo 1945, pp. 4-14.

[603] Sulla fortuna critica di Hemingway in Italia cfr. A. PANDOLFI, *La fortuna di Ernest Hemingway in Italia (1929-1961)*, «Studi americani», VIII, 1962, pp.151-199.

una complessa ricerca di acquisizione dei diritti delle sue opere, sulla quale è possibile indagare attraverso i documenti custoditi dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e dall'Archivio Einaudi.[604]

«Caro Collega»: la disputa contrattuale nel dopoguerra

Le vicende contrattuali di Hemingway hanno inizio con la caduta del fascismo, che porta con sé quella del veto sulle sue opere. Dal 1944 cominciano i carteggi che vedono Einaudi e Mondadori contrapporsi nell'accaparrarsi i diritti sullo scrittore americano, in una corrispondenza che viaggia, intrecciandosi, tra Milano, Lugano, Torino, Londra e New York.

Arnoldo Mondadori, in esilio in Svizzera, chiede al suo agente di New York, Homer Edmiston, di contattare l'avvocato e agente di Hemingway, Maurice J. Speiser, proponendogli l'acquisto dei diritti di tutte le sue opere, da pubblicare non appena liberata l'Italia. Ma mentre Speiser non risponde alle richieste di Mondadori, negli Stati Uniti, sulle tracce di "Mister Papa" e di altri scrittori americani, c'è da tempo Mario Einaudi, fratello dell'editore torinese, il professore che per non giurare fedeltà al regime aveva abbandonato la sua carriera universitaria in Italia per stabilirsi alla Cornell University di Ithaca. In questa sua funzione di rappresentante della casa editrice è affiancato dall'agente letterario americano Sanford Greenburger.

Il 10 novembre 1944 Mario Einaudi scrive al fratello da Chappaqua, New York, con toni che restituiscono l'atmosfera tesa che si respirava in quegli anni tra le due case editrici che avevano avuto nei confronti del regime fascista atteggiamenti differenti:

> Carissimo Giulio,
> [...] mi auguro tu possa lasciare la Svizzera al più presto […]. Il tuo nome è stato fatto ripetutamente nella stampa, le attività subdole di Mondadori sono state efficacemente controbattute (e in fine un suo avvocato ci ha minacciato di processo se non si finiva di chiamarlo fascista – minaccia naturalmente finita nel niente). Il risultato è che la tua casa editrice comincia ad essere nota come la più importante d'Italia e una delle due colle quali si possa trattare ad occhi chiusi politicamente. […] In trattative […] Hemingway in concorrenza con Mondadori: ho offerto 500 dollari per *Farewell to Arms*, e altre somme per altra sua roba, escluso *For whom the bell tolls*, già venduto da tempo a degli svizzeri […].[605]

Effettivamente la prima casa editrice a stipulare un contratto regolare con Hemingway, tramite Speiser, è la svizzera Humanitas Verlag & Steinberg di Simon Menzel, che firma anche per l'acquisizione dei diritti di traduzione in italiano, come risulta da un *memorandum*:

> The translation and publication of the said book FOR WHOM THE BELL TOLLS shall be made and completed on or before the 1st day of January 1945 [la data è corretta a penna in

[604] I documenti consultati sono custoditi dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, nell'Archivio storico Arnoldo Mondadori editore (d'ora in poi FaamAsAme), sezioni Arnoldo (SezArM) e Alberto Mondadori (SezAlM), nella quale si trovano i carteggi dello scrittore con i due editori. I numeri delle tirature sono stati estratti dal database che raccoglie i dati raccolti dall'Ufficio Statistica, conservato sempre presso la Fondazione. È stato poi possibile compulsare, grazie alla cortese e generosa autorizzazione di Roberto Cerati, le carte dell'Archivio Einaudi (d'ora in poi AE) depositate presso l'Archivio di Stato di Torino: in particolare sono stati esaminati i fascicoli intestati a Ernest Hemingway (Corrispondenza con autori e enti stranieri, rapporti diretti con autori e collaboratori, cart. 8, 278 ff.) e a Mario Einaudi, (Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, cart. 75, 233 ff.). Il presente contributo integra e approfondisce alcuni degli spunti pubblicati in *«Crazy for you»: Hemingway e Mondadori*, a cura di V. LA MENDOLA, «Q.B. on line», Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, n. 14, marzo 2011, http://www.fondazionemondadori.it/qb/index.php?issue_id=53, consultato il 1° marzo 2015.

[605] AE, Mario Einaudi a Giulio Einaudi, Chappaqua (New York), 10 novembre 1944, dattiloscritta.

> September 1944], and the failure of the PUBLISHERS to do so shall be considered a breach of this agreement and all rights hereunder shall revert to the OWNER.[606]

La data limite della pubblicazione, fissata per il 1° gennaio 1945, ha una certa importanza perché da una lettera indirizzata a Jonathan Cape, l'editore inglese di Hemingway, si apprende che l'autore in persona aveva già firmato un contratto per la stessa opera a Londra il 29 novembre 1944, ma con la Mondadori, tramite Lorenzo Montano[607] il quale «avait payé l'avaloir fixé».[608] Eppure il 13 dicembre dello stesso anno Giulio Einaudi sta ancora contrattando per i diritti di Hemingway, già venduti due volte, e scrive a Philip Hodge, capo della sezione Libri della United States Information Service,[609] informandolo che «a mezzo della Società Editori Autori abbiamo avanzato la richiesta dei diritti per le seguenti opere delle quali è già pronta la traduzione italiana [tra queste …] *From whom bell tolls* [sic], NY Scribners».[610] E ancora un mese dopo, ossia il 19 gennaio 1945 Mario Einaudi scrive al fratello:

> come ti telegrafai un anno fa, i diritti per l'Italia di *For whom the bell tolls* sono stati venduti alla casa editrice Humanitas di Zurigo, la quale ha già preparato un'edizione italiana che sta per essere messa in vendita in Svizzera e che loro sperano di poter mandare in Italia al più presto. Questo è il punto di partenza. Cercando di rintracciare le ramificazioni americane di Humanitas, abbiamo scoperto qualche giorno fa uno dei padroni qui a New York, un certo Menzel, e da quel momento Greenburger ha condotto trattative ininterrotte per cercare di persuadere Menzel a raggiungere un accordo con te. Jeri sera mi dissero che Menzel acconsentirebbe ad una edizione italiana Einaudi-Humanitas, con divisione a metà dei profitti lordi (prezzo di copertina meno sconto librario, royalties e costo di produzione), e con anticipo immediato qui a New York di una quota profitti di almeno 1500 dollari.[611]

L'accordo di coedizione Einaudi-Humanitas sarebbe possibile perché: «La loro edizione italiana svizzera non entrerebbe in Italia». Mentre Einaudi valuta, il 13 febbraio la Mondadori, nella già citata lettera e indirizzata a Jonathan Cape, riassume la situazione contrattuale di Hemingway e, pur sottolineando la propria sorpresa nello scoprire che esiste un altro contratto con la Humanitas per lo stesso titolo, propone di risolvere la situazione rinunciando per prima a *Per chi suona la campana*, ma ottenendo in cambio i diritti di traduzione per *A Farewell to Arms*, *Green hills of Africa*, *Death in the afternoon*, *Men without women*, *Sun also rises*, ritornando così al progetto iniziale di Arnoldo di avere tutte le opere dello scrittore americano in catalogo.

La questione del duplice contratto è dovuta forse all'irreperibilità di Hemingway, sempre in viaggio per l'Europa e alle prese con la fine della guerra e la rottura del suo terzo matrimonio, e quindi all'oscuro del contratto già firmato da Speiser a suo nome a New York (sebbene non manchi, negli stessi anni, una fitta corrispondenza dell'autore con altri, ad esempio con l'editor Scribner). Un'altra possibile spiegazione, al limite del pettegolezzo, ma in linea con il personaggio, arriva da Mario Einaudi che nel marzo del 1945 scrive a Giulio:

---

[606] FaamAsAme, SezAlM, fasc. Hemingway (I), *Memorandum of agreement*, 22 gennaio 1944, dattiloscritto.
[607] Pseudonimo del veronese Danilo Lebrecht, tra i fondatori della «Ronda». In Casa Mondadori è noto come curatore dei "Libri gialli", ma anche come agente editoriale a Londra, dove si recava spesso e per lunghi periodi, fino ad avere un vero e proprio ufficio di rappresentanza nella City (Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, cit., pp. 288-289).
[608] FaamAsAme, SezAlM, fasc. Hemingway (I), Mondadori a Jonathan Cape, Lugano, 13 febbraio 1945, dattiloscritta.
[609] Formalmente istituita dagli Stati Uniti il 1° agosto 1953, la USIS (poi USIA, United States Information Agency) nacque all'indomani della Seconda guerra mondiale per organizzare attività di propaganda che contrastassero il potere sovietico e, secondo la nota ufficiale, per «presentare ai popoli degli altri Paesi le prove, tramite tecniche di comunicazione, che gli obiettivi e le politiche degli Stati Uniti favoriscono, e faranno avanzare, le loro legittime aspirazioni di libertà, progresso e pace». Cfr. A. MARINELLO, *L'editoria e la United States Information Agency*, «Fabbrica del Libro», XVII, 2011, n. 1, pp. 20-26.
[610] AE, Giulio Einaudi a Philip Hodge, Roma, 13 dicembre 1944, dattiloscritta.
[611] *Ibi*, Mario Einaudi a Giulio Einaudi, s.l., 19 gennaio 1945, dattiloscritta.

> La situazione Hemingway continua sempre più complicata. L'ultima notizia è che Hemingway, ubriaco a Londra, ha venduto contro 500 dollari in contanti ad un agente di Mondadori *For whom the bell tolls*, già venduto, come sai, ad Humanitas di Zurigo un anno fa. Il suo agente di New York per evitare scandalo e tacitare Mondadori, vendette a Mondadori *Farewell to arms* (già promesso a noi salvo approvazione di Hem.) Il quale pazzo è di ritorno in America fra giorni, e si vedrà il da fare. Intanto la vendita di *Farewell* è soggetta a licenza del Federal Reserve Board, ed io ho avuto cura di far loro conoscere i fatti su Mondadori. L'OWI[612] qui mi ripete che Mondadori non è sull'"approving list". Ma che cosa ciò voglia dire in pratica non è chiaro.[613]

Non sappiamo quanto abbia pesato l'essere o meno sull'"approving list" del governo statunitense, resta il fatto che mentre Mondadori riesce a raggiungere un accordo solo con Speiser, ottenendo la pubblicazione di *Addio alle armi*, Einaudi conquista i diritti su tutte le altre opere, eccetto *Per chi suona la campana*, che rimane all'Humanitas.[614] A sorpresa però, tra la fine del 1944 e il 1945 escono delle edizioni pirata, tradotte dal francese, pubblicate dalla Jandi Sapi (il primo titolo è *E il sole sorge ancora*), «una misteriosa casa sorta in periodo neo-fascista a Varese», scrive Giulio Einaudi al fratello, preoccupato soprattutto di abbattere i costi di un libro già diffuso:

> *The Sun also Rises* è stato pubblicato abusivamente [...]. Ci siamo interessati perché fermassero la vendita di questo libro: comunque ritengo che la prima edizione di parecchie migliaia di copie sia ormai distribuita ai librai e da questi venduta sottobanco. Il libro io lo farò lo stesso, ma sarebbe opportuno che tu riuscissi ad ottenere una diminuzione del compenso.[615]

La questione economica è uno dei freni della casa editrice torinese, che non dispone di mezzi di pagamento adeguati a coprire tutte le spese, anche per i blocchi sui conti all'estero, tanto che Mario Einaudi scrive: «occorrono dollari. E io non ne ho più»,[616] ottenendo però dal fratello solo una parca rassicurazione: «cercherò di farti avere qualche dollaro se si presenta un'occasione favorevole». Giulio Einaudi, infatti, per battere la concorrenza punta più sulla capacità di avanscoperta, tendenza intellettuale e innovazione, che sulle proprie finanze:

> Per la narrativa americana, che è quella che anche per il futuro si presume possa suscitare il maggior interesse nel pubblico italiano, la nostra Casa avrà la concorrenza spietata di Mondadori e di Bompiani. Essi sono attaccatissimi ad autori già noti, mentre noi talvolta ti chiederemo romanzi di autori ancora poco conosciuti almeno qui in Europa. Per questa maggiore capacità di individuare i nuovi valori noi riusciremo a battere la concorrenza. [...] la faccenda più spinosa sta [...] nel pagamento, ma c'è da augurarsi che anche gli altri presto prosciughino i loro fondi all'estero.[617]

Nel frattempo Arnoldo Mondadori, per la prima volta, nel novembre del 1945, si rivolge direttamente all'autore, per sollecitare la restituzione del contratto firmato per *Addio alle armi* e per informarlo sulle traduzioni non autorizzate:

---

[612] L'Office of War Information, un ente governativo statunitense creato durante la Seconda guerra mondiale per consolidare i servizi di informazione esistenti.
[613] AE, Mario Einaudi a Giulio Einaudi, s.l., marzo 1945, dattiloscritta.
[614] Il 17 maggio 1945 Giulio Einaudi comunica al fratello di accettare le condizioni indicate per i diritti di Hemingway (la contrattazione era stata diretta da Greenburger) e di impegnarsi a pubblicare un volume ogni tre mesi. Il 15 giugno Mario Einudi conferma la conclusione del contratto per tutto Hemingway eccetto *Farewell to arms* e *When the bell tolls* (AE).
[615] AE, Giulio Einaudi a Mario Einaudi, Milano, 25 agosto 1945, dattiloscritta.
[616] *Ibi*, Mario Einaudi a Giulio Einaudi, s.l., 25 luglio 1945, dattiloscritta.
[617] *Ibi*, Giulio Einaudi a Mario Einaudi, Milano, 25 agosto 1945, dattiloscritta.

> Caro signor Hemingway,
> […] da molto tempo desideravo riallacciare i rapporti con Lei ma ne fui impedito dapprima dalle draconiane proibizioni fasciste e poi per il tragico svolgersi degli eventi dopo l'8 settembre 1943. Ma questo non mi ha impedito di chiedere [...] i diritti di pubblicazione di tutte le sue opere al suo agente Mr. Speiser, proponendomi di pubblicarli non appena liberata l'Italia e di diffondere il suo nome, ancora sconosciuto al pubblico italiano, il più largamente possibile [...]. Ma, mentre Lei si trovava fra le forze francesi combattenti, sdegnando il pericolo […] il Suo agente non rispondeva alle mie ripetute richieste. […] L'esasperante lentezza delle trattative fra noi e il Suo editore presenta il pericolo di veder uscire, sempre in pessime traduzioni, altri suoi libri presso editori improvvisati e poco scrupolosi, con grave danno per […] il Suo lavoro.[618]

Questa circostanza nasce in un clima delicatissimo per l'editoria italiana, in cui da un lato gli editori più importanti devono fare i conti con il comportamento tenuto durante il fascismo, dall'altro decine di nuovi editori cominciano a pubblicare senza preoccuparsi dei diritti o altro. Nel caso di Hemingway si arriverà a una battaglia legale rilevante per tutto il panorama editoriale del nostro Paese. La Jandi Sapi sarà infatti denunciata da Mondadori[619] alla fine del '46 e pochi mesi dopo la situazione verrà risolta ufficialmente, come viene annunciato a Speiser: «La Magistratura Italiana ha riconosciuto la tutela in Italia delle opere di scrittori americani. Vi sarei grato se credeste parteciparlo al grande autore americano, rassicurandolo che, come è ormai lecito sperare, le sue opere non correranno più il rischio di essere pirateggiate e, soprattutto, deturpate da parte di improvvisati editori».[620]

Nonostante le incursioni delle edizioni pirata, Mondadori prosegue con le trattative per i diritti di traduzione dei romanzi di Hemingway e si accorda direttamente con la casa editrice svizzera sulla pubblicazione di *Per chi suona la campana*, decidendosi per una coedizione. Una proposta che era già stata rivolta a Einaudi da Menzel ma che, forse per l'ingente somma richiesta, era stata lasciata cadere nel vuoto. Einaudi chiederà a Mondadori di pubblicare a puntate sul «Politecnico», ancora prima dell'edizione in volume, il romanzo hemingwayano, così che sul primo numero del 29 settembre 1945 troviamo la traduzione del primo capitolo di *Per chi suonano le campane*, dall'errata trascrizione della frase di John Donne ad apertura del volume riportata sulla rivista.[621] Nell'introduzione di Vittorini si legge:

> Era il 1942 quando riuscii ad avere, via Svizzera, una copia di *For Whous The Bells Tolls*, il romanzo di Hemingway che qui presento tradotto. Cominciai allora lo stesso a tradurlo, sapevo che presto non ci sarebbe più stato Mussolini ad impedire di pubblicarlo. Ma, poco tempo dopo, venni arrestato e la mia traduzione andò perduta col testo. Non ebbi più modo di ricominciare, ci fu l'occupazione tedesca, ci fu la lotta clandestina d'ogni giorno, e pubblico qui questo libro per me così caro nella traduzione di due amici, Foà e Zevi.

---

[618] FaamAsAme, SezArM, fasc. Hemingway, Arnoldo Mondadori a Ernest Hemingway (c/o Jonathan Cape), s.l., 13 novembre 1945, dattiloscritta.

[619] Cfr. FaamAsAme, SezAlM, fasc. Hemingway (I), Alberto Mondadori a Jan Van Loewen, Milano, 5 dicembre 1946, dattiloscritta. Anche la casa editrice torinese ricorse alle vie legali nel 1945, ma, come riferisce Luisa Mangoni, la causa non ebbe esito positivo perché la legge sul diritto d'autore si ebbe solo nel 1946. cfr. AE, Giulio Einaudi a Mario Einaudi, Milano, 25 agosto 1945 e *Ibi*, Milano, 21 giugno 1946; cfr. inoltre L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 192, nota 100.

[620] FaamAsAme, SezAlM, fasc. Hemingway (I), Alberto Mondadori a Maurice J. Speiser, Milano, 25 marzo 1947, dattiloscritta.

[621] Se ne lamenta Massimo Mila in una lettera a Elio Vittorini del 2 ottobre 1945: «Ci sono troppi errori di stampa e quello nel titolo inglese del romanzo di Hemingway è particolarmente scocciante. Inoltre leggi cosa c'è scritto sotto il ritratto di Hemingway (e pare una didascalia all'illustrazione»): "vile, è stato in Cina". Sono sciocchezze, ma i maligni come me ci badano». L'ironia di Mila gioca sulla frase che è il continuo della colonna precedente: «è stato in Spagna durante la guerra ci-». In M. MILA, *Lettere editoriali*, a cura di T. MUNARI, Torino, Einaudi, 2010, p. 65.

Finalmente nel dicembre 1945 esce in brossura,[622] con una prima tiratura di 5000 copie (a giugno del 1947 uscirà la settima edizione), *Per chi suona la campana*, il n. 166 della collana "La Medusa", nella traduzione di Maria Napolitano Martone: «il successo sarebbe stato ancora migliore se avessimo avuto più carta e se avessimo potuto fare un prezzo più accessibile [...]. Il prezzo di pubblicazione di Lire 320 dovette essere aumentato alla settima edizione fin a Lire 480, cifra quasi proibitiva per la media dei nostri lettori, che devono affrontare il ben più difficile problema del vitto!».[623] Il contratto definitivo per *Addio alle armi*, che sostituisce quello firmato a Londra dall'autore, viene invece stipulato il 5 aprile 1946.[624] In giugno il volume arriva in libreria, con una tiratura di 5934 copie, nella elegante collana "Il Ponte" (il prezzo di copertina è di 500 lire) «a new collection […] which collects the best names in the international literary field».[625] La traduzione è stata preparata «con devozione» da Giansiro Ferrata, Puccio Russo e Dante Isella a Friburgo, nel periodo dell'internamento in Svizzera[626] e le illustrazioni sono di Renato Guttuso. «Il Politecnico» di Vittorini, sul primo numero mensile (1° maggio 1946) dedica un articolo proprio a queste illustrazioni e al lancio del volume mondadoriano scrivendo:

> esistono due buoni modi di illustrare un libro: corrispondere al suo linguaggio, al suo stile, o interpretare il fondo con un istinto da rabdomante che trova ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere di aver detto. Nell'illustrare *Addio alle armi* di Hemingway, Renato Guttuso ha seguito questo secondo modo e il risultato ci sembra bellissimo. […] Hemingway appare più che mai […] uno spirito pagano che è condotto suo malgrado a una sensibilità «cristiana». Guttuso ha colto e portato alla superficie questa sensibilità, l'angoscia che l'accompagna, e qualche volta il reciproco tormento degli elementi che costituiscono il romanzo: ha dato così in questi disegni preparati per l'edizione italiana (Mondadori, imminente) una loro ricostruzione, un nuovo *Addio alle armi* che tuttavia risponde intimamente alla verità del romanzo.

Nel corso del 1946 Mondadori non rinuncia tuttavia ad avere «tutto Hemingway» e scrive a Giulio Einaudi chiedendo, in restituzione di un accordo precedente, di poter pubblicare nella collana "Medusa" *To Have and to Have not*, in un'edizione limitata di 10 mila copie. Così risponde l'editore dello Struzzo:

> Caro Collega,
> la Sua gentile lettera […] mi ha profondamente toccato per la sua cordialità e franchezza con cui Ella ha posto la questione Hemingway […]. Io non ho, come Lei, l'ambizione di fare tutto uno scrittore, perché la mia Casa tende piuttosto a presentare agli italiani quelle opere di taluni scrittori significativi che possono ridestare le coscienze verso valori per tanto tempo soffocati. Hemingway è uno di questi scrittori […].[627]

È l'inizio di una sottile schermaglia dove in filigrana si leggono i commenti delle precedenti lettere tra Mario e Giulio, nelle quali si parla di Mondadori (ma anche di Bompiani) in toni tutt'altro che

---

[622] Sul retrofrontespizio si legge che è in coedizione con la Steinberg di Zurigo.
[623] FaamAsAme, SezAlM, fasc. Hemingway (I), Alberto Mondadori a Maurice J. Speiser, 2 settembre 1947, dattiloscritta.
[624] Nel contratto del '44 però la Mondadori compariva come Helicon e dev'essere quindi effettuata la sostituzione; come spiega l'editore: «La società Hélicon fu costituita da amici svizzeri, quando ebbi a rifugiarmi in tale Paese data l'occupazione nazifascista dei nostri stabilimenti e della mia Azienda, e ciò per facilitare l'acquisto dei diritti di autori anglo-americani per la traduzione in lingua italiana. Dopo il mio rientro in Italia non vi è più ragione alcuna che la Hélicon debba interferire nei miei rapporti che desidero intrattenere direttamente con autori, agenti ed editori esteri». In FaamAsAme, SezAlM, fasc. Hemingway (I) [Arnoldo Mondadori] a Maurice J. Speiser, Milano, 5 aprile 1946, dattiloscritta con note manoscritte.
[625] *Ibi*, Alberto Mondadori a Ernest Hemingway, Milano, 14 giugno 1946**,** dattiloscritta.
[626] E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, cit., p. 339.
[627] FaamAsAme, SezArM, fasc. Einaudi, Giulio Einaudi ad Arnoldo Mondadori, 23 febbraio 1946.

benevoli, soprattutto per i rapporti intrattenuti con il fascismo.[628] Quel riferimento ai «valori da tempo soffocati», per i quali Hemingway è chiamato a testimone, sono uno sfumato ma chiaro richiamo alla ferita che il regime aveva lasciato alla cultura italiana; una ferita di cui Mondadori, secondo Einaudi, era stato complice. Tornano in mente le parole di Alberto Mondadori rivolte al padre nel difficile momento dell'esilio, ma alla vigilia della Liberazione:

> Che tu lo voglia o no, papà, una Casa editrice è un organismo politico, e se tu vuoi lealmente [...] continuare nella linea del dopo 25 luglio e del dopo 8 settembre devi prendere risolutamente un atteggiamento antifascista [...]. Perché noi dobbiamo essere più estremisti di un Rizzoli o di un Bompiani per la semplice ragione che passavamo per essere più fascisti di loro, e il gioco fatale delle azioni e delle reazioni, il gioco ineluttabile della dialettica porta a questa semplice e tranquilla constatazione: per farsi perdonare il molto bisogna fare il moltissimo contrario.[629]

Di quel "moltissimo" fa parte la ricostruzione del catalogo, che punta soprattutto sulla narrativa straniera, e la volontà di comunicare al pubblico il ritorno della rinnovata casa editrice. Nelle 24 pagine d'inserto nel «Giornale della Libreria», il grande lancio pubblicitario del settembre 1945, un'intera pagina è dedicata alla presentazione di *Addio alle armi*: «tutti noi, dinnanzi alla rappresentazione di Hemingway del carattere italiano possiamo avere una reazione salutare, una spinta all'esame di coscienza o alla riaffermazione delle nostre qualità». Le stesse pagine censurate dal fascismo diventano così lo slogan della nuova Mondadori.

Einaudi, nonostante un carteggio intenso, che alterna toni aspri e concilianti,[630] non concederà i diritti di pubblicazione per *Avere e non avere* e pubblicherà l'opera nel 1946 nella collana "Narratori contemporanei", insieme a *Fiesta*; nello stesso anno *La quinta colonna* uscirà nella collana "Politecnico Biblioteca". Nel 1947 *I quarantanove racconti* inaugurano "I millenni" di Pavese e *Morte nel pomeriggio* viene inserito nei "Saggi". Nel 1948, infine, Einaudi pubblica *Verdi colline d'Africa* nei "Coralli". Mondadori, come abbiamo visto, si aggiudica solo due romanzi (sebbene quelli di maggior successo), ma la questione dei contratti verrà definitivamente conclusa a suo favore nel 1948, l'anno della venuta di Hemingway in Italia.[631] Questa volta Einaudi sarà battuto dall'«illustrious father», Arnoldo, grazie alla generosa accoglienza in villa Meina e alla complicità che Hemingway instaurerà da subito con Alberto, «the bad boy». In particolare con quest'ultimo il dialogo epistolare inaugurato nell'ottobre del 1948[632] continuerà fino alla morte dello scrittore tra alti e bassi, lettere affettuose e anche qualche rimprovero, segno di un legame tra i due che, a dispetto delle difficoltà linguistiche – Alberto non conosceva l'inglese e faceva tradurre le sue lettere –, andava oltre quello degli "affari": «I wished [...] to be a friend and not alone a business man for you».[633] Hemingway sarà da allora uno degli scrittori di punta della rinascita di

---

[628] «Spero di ricevere […] notizie sui concorrenti (specialmente se vanno in malora o in prigione)». Cfr. AE, fasc. Mario Einaudi e L. MANGONI, *Pensare i libri* cit., pp. 191-192.

[629] E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, cit., p. 311.

[630] Cfr. V. LA MENDOLA, *Per una storia della "Medusa": contrabbando, consacrazione e declino*, in *Libri e scrittori da collezione. Casi editoriali in un secolo di Mondadori*, a cura di R. CICALA e M. VILLANO, Milano, ISU Università Cattolica, 2007, in particolare pp. 148-151. Sul rapporto tra i due editori si veda anche *«L'unità di intenti»: Einaudi e Mondadori*, a cura di M. VILLANO, «Q.B. on line», Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, n. 13, s.d., http://www.fondazionemondadori.it/qb/index.php?issue_id=52, consultato il 1° marzo 2015.

[631] Sull'accoglienza riservata da Mondadori a Hemingway si veda la gustosa testimonianza di G. LOPEZ, *I verdi, i viola e gli arancioni*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 65-77.

[632] Alberto Mondadori conosce Hemingway personalmente nel settembre 1948, perché al suo arrivo in Italia lo scrittore era stato intercettato da Mondadori padre e accolto nella villa di Meina.

[633] FaamAsAme, SezAlM, fasc. Hemingway (I), Alberto Mondadori a Ernest Hemingway, Milano, 5 novembre 1948, dattiloscritta. Alcune lettere particolarmente significative del carteggio con Alberto Mondadori sono già state pubblicate nel volume *Lettere di una vita* (A. MONDADORI, a cura e con un saggio introduttivo di G. FERRETTI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996) e recentemente se ne sono aggiunte un paio in *Ho sognato il vostro tempo. Il mestiere dell'editore* (cfr. A. MONDADORI, a cura di D. SCARAMELLA, introduzione di L. FORMENTON, Milano, il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2014); altre sono state citate sporadicamente in

Mondadori, con numeri di vendite sorprendenti: non è un caso che ancora nell'aprile 1965 *Addio alle armi* avvierà il successo degli "Oscar" in edicola.[634]

quotidiani e riviste, ma l'epistolario completo di Hemingway a cura di Carlos Baker, pubblicato negli Stati Uniti nel 1981 e che comprende parte del carteggio con Scribner, Cape e Rowohlt (rispettivamente l'editore americano, inglese e tedesco), non riporta nessun documento della corrispondenza con gli editori italiani (E. HEMINGWAY, *Selected Letters 1917-1961*, edited by C. BAKER, New York, Charles Scribner's Sons, 1981).

[634] Il n. 1 degli "Oscar" *Addio alle armi* viene stampato in aprile con una tiratura di 23040 copie. Il successo è tale che a maggio la tiratura viene più che raddoppiata con 52327 copie.

L'ESPERIENZA DELLA GRANDE GUERRA IN GIOVANNI BOINE

di Enrico Riccardo Orlando

Se molti dei suoi coetanei hanno vissuto direttamente sulla pelle l'orrore della guerra, Giovanni Boine è stato testimone degli eventi bellici in modo quasi totalmente indiretto: le precarie condizioni di salute non gli consentirono infatti di essere arruolato. Nell'ottobre 1914 esce per la «Libreria della Voce» *Discorsi Militari*, un volumetto di un centinaio di pagine che inaugura la «Biblioteca Militare» della rivista fiorentina. Boine ci lavora fin dalla primavera del '14, conducendo studi specifici sui regolamenti e sulle norme che regolavano la vita dell'esercito.[635] Il manuale, equilibrato e semplice nella struttura rigidamente suddivisa in paragrafi, è indirizzato all'«intelligenza d'un comune soldato»:[636] grazie a una linearità e una chiarezza esemplari, otterrà un notevole successo tra i fanti, e soprattutto tra i vertici politico-militari, dai quali riceverà numerosi elogi. Copie del volume giungeranno ben presto al Generale Cadorna, al Colonnello Pennella, al ministro della guerra Generale Zuppelli, al capitano Giulio Bechi, i quali non tarderanno a comunicare a Boine il proprio parere positivo.[637] Di questi elogi l'autore non pare certo dispiaciuto: accanto alle recensioni che riceve sui giornali, questi autorevoli giudizi sembrano in un primo tempo poter contribuire alla diffusione e al conseguente aumento delle vendite del compendio.

L'obiettivo centrale dei *Discorsi* è chiaro fin da subito: «fissare le basi logiche della vita militare e [...] fondare su di esse la stessa vita civile».[638] Il 19 marzo 1914, Boine scrive ad Alessandro Casati i propri intenti in merito all'opera che sta componendo:

> E giacché ci sono ti finirò di dire che questi *discorsi militari* che diventan noiosi ma che vado componendo con scrupolo, avendomi fatto ripensare su vari problemi di morale civile sonnecchianti in fondo alla mia coscienza di quasi nazionalista, mi han fatto accorgere definitivamente della onesta insufficienza dell'idea di patria come imperativo del nostro agire in genere. Ma si può essere solo cittadini o, che fa tutt'uno, soldati.[639]

Per questa ragione Boine, nel compendio, tenta di «mostrare come si passi insensibilmente dalla condizione di cittadino a quella di soldato legando il fine morale di questo alla nazione ed alla patria, come appunto il fine morale del cittadino».[640] Poche settimane più tardi, il 20 aprile 1914, così descriverà il volumetto, ormai quasi totalmente ultimato, allo stesso Casati: «Non immaginarti

---

[635] La prima notizia giunta in merito alla realizzazione di questo progetto è contenuta in una lettera che Boine scrive all'amico e finanziatore Alessandro Casati l'11 marzo 1914: «Per qualche settimana non mi posso occupare di filosofia; ho accettato di scrivere una serie di discorsi sull'*onore* sulla *disciplina* etc.. Per il che faccio delle letture» (G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, a cura di M. MARCHIONE e S. E. SCALIA, prefazione di G. VIGORELLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, pp. 820-821, lettera 565).

[636] G. BOINE, *Discorsi militari*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 8. Dopo la prima edizione dell'ottobre 1914, Boine ha tentato invano di operare delle modifiche al testo: il compendio è stato però ristampato identico in un'edizione popolare del maggio 1915. Nel 1918, postuma, è infine uscita l'ultima ristampa.

[637] Di questi fatti si ha diffusa testimonianza nell'epistolario tra Prezzolini e Boine. Dopo una lettera del 30 ottobre 1914 nella quale si certifica l'avvenuta spedizione di alcune copie a Zuppelli, Cadorna, a Pennella e a Bechi (G. BOINE, *Carteggio I. Giovanni Boine - Giuseppe Prezzolini, 1908-1915*, a cura di M. MARCHIONE e S. E. SCALIA, prefazione di G. PREZZOLINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, p. 127, lettera 142), è significativo un passo della missiva del 20 novembre: «Ho ricevuto», scrive Prezzolini, «varie lettere con approvazioni per i *Discorsi*. Fra l'altre una del colonnello Pennella che mi scrive anche a nome del generale Cadorna. Ed una del ministro della guerra» (G. BOINE, *Carteggio I. Giovanni Boine - Giuseppe Prezzolini, 1908-1915*, cit., p. 129, lettera 146).

[638] G. BOINE, *Discorsi militari*, cit., p. 7.

[639] G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., pp. 823-824, lettera 566.

[640] Ivi, p. 824, lettera 566.

cose eccessivamente complicate od alte. Sono veramente nove discorsi su temi come se ne svolgono nelle caserme che io ho trattati e sistemati con coerenza cercando di fissare i concetti di *onore*, di *disciplina*, di *nazione*, di *patria* etc. specie in rapporto alla vita dell'esercito».[641] Il volume è suddiviso rigidamente in nove discorsi, ognuno dei quali si focalizza su una specifica tematica inerente alla vita e alla carriera militari. Il tono generale è rigoroso e chiaro, e talvolta sembra quasi che il compilatore sia un ufficiale che impartisce alle proprie truppe insegnamenti e nozioni. I discorsi sono suddivisi al loro interno in numerosi paragrafi, ciascuno dei quali possiede un titolo proprio: tale impianto è utile a scandire le argomentazioni e a offrire al lettore la possibilità di consultare le porzioni dell'opera di suo interesse, selezionandole già dall'indice. Successivamente ad alcuni capitoli di carattere generale, volti a definire l'*onore militare*, la *disciplina militare*, l'importanza della *bandiera del reggimento* e il significato profondo di *giuramento militare*, un capitolo intero è dedicato al concetto di *patria*. Secondo il Boine dei *Discorsi*, i soldati, come i cittadini, sono gli organi di un grande corpo umano, l'esercito o la nazione, nel quale non «tutti hanno una medesima importanza gerarchica»[642] ma che costituiscono l'«assieme vivo di una famiglia, tesa tutta ad una meta, […] dove ciascuno ha sì il suo posto ed il suo grado, ma tutti si rispettano e si amano e sono dall'affetto loro fusi insieme».[643] Ciascun soldato appare così non «come un pezzo di macchina, come un inerte ingranaggio, ma come una volontà cosciente e operante che s'armonizza e s'affiata con tutte le altre volontà contigue, cercando con esse un medesimo scopo».[644] Con granitica coerenza, Boine sviluppa le proprie riflessioni senza esitazioni né dubbi, con una chiarezza e una linearità espositiva quasi inedita rispetto ai precedenti scritti dell'autore.

È interessante osservare che, in una prosa composta appena pochi mesi dopo la stesura dei *Discorsi*, il medesimo concetto di patria assume una valenza radicalmente diversa. Nel *Resoconto dell'escursione*, prosa lirica pubblicata nel numero di marzo della «Riviera Ligure», Boine racconta di una gita in montagna in compagnia di Mario Novaro, direttore del periodico, e della sua famiglia.[645] La semplice cronaca di una vicenda autobiografica ha i caratteri di una vera e propria esperienza mistica e l'ascesa stessa assume una valenza spirituale: un passo specifico svela già la distanza dal Boine dei *Discorsi militari*. Verso la conclusione del brano, ritornando a valle, il narratore riflette rapidamente sulle problematiche che attendono il gruppo di amici al ritorno dalla gita, e rimprovera quasi i compagni di camminare troppo rapidamente: «E chi, e chi dice che laggiù qualcuno ci aspetta? I tedeschi, i francesi; la guerra? Ci aspetta quel buio e quel gorgoglio diaccio di acqua».[646] La situazione di incertezza e di instabilità politica, l'orrore di una guerra ormai alle porte, sembra lasciare indifferente l'autore, incapace, già a questa altezza cronologica, di fondersi con un contesto che gli appare vacuo e distante. Inaspettatamente, già alla fine del '14, viene così a vacillare uno degli assunti cardine dei *Discorsi militari* riferito alla vita del soldato e, più diffusamente, al ruolo del cittadino nella società: «Voi siete uomini e capite quanto più grande valore abbia una NAZIONE che non un INDIVIDUO qualunque esso sia».[647]

I sintomi di questa immediata presa di distanza dalle posizioni espresse nei *Discorsi militari* si registrano soprattutto in sede privata. Già a ridosso dell'uscita del volumetto, nei primissimi giorni

[641] Ivi, p. 834, lettera 574.
[642] G. BOINE, *Discorsi militari*, cit., p. 32.
[643] Ivi, p. 34.
[644] Ivi, p. 47.
[645] Con amarezza Boine scrive a Casati il 31 dicembre 1914: «I Novaro mi hanno trascinato […] col loro automobile ad una gita dalle parti di Ormaea. E poi su ad una terribile camminata, terribile anche per loro perché ci sorprese la neve e ci affondavamo fin sopra il ginocchio […] Ma ho visto anche lì, come sempre, ch'io non sono sulla misura degli altri. Né dei loro muscoli né della loro gioia» (G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, pp. 871-872, lettera 606).
[646] G. BOINE, *Frantumi*, a cura di V. PESCE, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, p. 60.
[647] G. BOINE, *Discorsi militari*, cit., p. 23.

dell'ottobre 1914, Boine confida a Prezzolini che «questa roba non» lo «interessa più».[648] Pochi giorni dopo, il 15 ottobre, scrive a Emilio Cecchi: «Non credere troppo al mio militarismo. Scrissi il libro questa primavera. Ed il libro ha una prefazione».[649] Il 26 novembre, sempre a Cecchi, confida di stimare poco il proprio compendio, nonostante le lodi ricevute da Cadorna e Zuppelli.[650] Il 12 aprile 1915, in una lettera a Jacini, giudicherà i suoi *Discorsi* «roba trapassata»:[651] sono trascorsi appena sei mesi dall'uscita della prima edizione, e si è giunti ormai alla vigilia della prima ristampa. Da questa presa di distanza, rapida e netta, appare chiaro che le motivazioni che lo hanno condotto a realizzare il volumetto sono da ricercarsi ben lontano dalle spinte interventiste che dilagavano in molti dei circoli intellettuali con i quali l'autore era in contatto.

Sembra evidente che, in prima istanza, Boine scriva i *Discorsi* per pagare una sorta di «tributo»[652] nei confronti della patria, dei propri coetanei al fronte, della propria epoca. Scrive spinto da un senso di dovere verso la propria nazione, intesa come insieme di persone accomunate da un tragico destino, piuttosto che come istituzione politica.[653] Il 20 aprile 1914 scrive a Casati: «Io non ho potuto fare il soldato [...]. Considero questo lavoro come quel tanto di tassa che è giusto pagare alla nazione che ci ha fatti».[654] Nell'*incipit* della prefazione al volumetto, datata al maggio 1914, l'autore ribadiva al lettore: «Ho scritti questi discorsi come ad illudermi d'aver anch'io pagato il legittimo tributo che i giovani della mia leva hanno più concretamente pagato nelle caserme (od in armi) alla patria».[655] Boine non è un pacifista, ma al tempo stesso è molto distante dall'interventismo e dal nazionalismo di molti suoi contemporanei, di tanti dei suoi amici e corrispondenti. Già il 24 settembre 1914 confidava senza mezzi termini a Casati il proprio scetticismo nei confronti di un conflitto al quale l'Italia non aveva ancora contribuito direttamente: da «questo maremoto di sangue non esce che morte e solitudine».[656] Il 9 novembre, sempre a Casati, scrive: «Quanto al mio giudizio sulla guerra vedi bene che è meglio io lo taccia. Si faccia quel che si vuole non s'escirà da quella mediocrità senza ideale che è l'ambito in cui è dato di vivere all'Italia come nazione».[657] Pare quasi impossibile che a scrivere queste frasi sia la stessa persona che nei *Discorsi militari* aveva inneggiato così alle conseguenze positive della guerra, intesa senza mezzi termini come «sveglia dal torpore egoistico»[658] dell'individuo: il conflitto «ci darà delle *leve* di uomini più decisamente preparati alla vita, capaci di sacrificio pronto e di sofferenza, capaci di dolore, del dolore proprio ed altrui senza eccessivi guaiti sentimentali ed umanitari, meno fiacchi, più rudi e più maschi, meno immersi nella snervante consuetudine del piacere e del comodo, o nel dissolvente egoismo borghese».[659]

Troppo palese è la distanza tra due visioni della guerra elaborate quasi contemporaneamente, troppo lontano ci appare il Boine dei *Discorsi* dal resto delle testimonianze in nostro possesso se non si considera anche l'aspetto economico legato alla pubblicazione del compendio. L'autore, già da diversi anni, era costretto a far fronte a ingenti spese mediche che non sempre i frequenti prestiti

---

[648] G. BOINE, *Carteggio I. Giovanni Boine - Giuseppe Prezzolini, 1908-1915*, cit., p. 124, lettera 137.
[649] G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi, 1911-1917*, a cura di M. MARCHIONE e S. E. SCALIA, prefazione di C. MARTINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, p. 137, lettera 124.
[650] Ivi, p. 143, lettera 134.
[651] G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., p. 891, lettera 622.
[652] «Tributo» è esattamente il termine che Boine utilizza nella prefazione ai *Discorsi militari* (G. BOINE, *Discorsi militari*, cit., p. 8).
[653] A tal proposito è significativo un passo di una lettera di Boine a Prezzolini del 1° giugno 1915: «I *Discorsi* hanno un obiettivo intento nazionale e se qualcosa in essi turba il sentimento e l'opinione di qualcuno che rappresenta moltissimi, purché ciò non squinterni il significato dell'insieme, non veggo perché io non debba tentare di correggermi una frase o di chiarirla» (G. BOINE, *Carteggio I. Giovanni Boine - Giuseppe Prezzolini, 1908-1915*, cit., p. 134, lettera 155).
[654] G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., p. 834, lettera 574.
[655] G. BOINE, *Discorsi militari*, cit., p. 7.
[656] G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., p. 861, lettera 597.
[657] Ivi, p. 863, lettera 600.
[658] G. BOINE, *Discorsi militari*, cit., p. 99.
[659] Ivi, p. 102.

degli amici riuscivano a coprire: è malato di tubercolosi, e deve trascorrere lunghi periodi in montagna per alleviare i sintomi della malattia. Di qui la necessità incombente di realizzare un'opera che, accanto ai proventi ottenuti dalla pubblicazione di altri articoli, gli consentisse introiti adeguati e regolari. Già a un mese dalla pubblicazione del libretto, il 27 novembre 1914, Prezzolini rassicura l'autore in merito al positivo andamento delle vendite: a questa altezza cronologica sono già state vendute «1000 copie fra librerie e privati».[660] Il 12 giugno 1915 Boine scrive preoccupato da Porto Maurizio: «son mezzo assassinato di salute ed ho dei debiti assillanti. Contavo di quietare i debiti e di poter salire quassù sui monti qualche settimana. Cento lire non bastano alla metà di tanto. Non sono mica tutto quello che mi toccherebbe dalla prima edizione?».[661] Due giorni dopo gli scriverà: «Sono in urgente bisogno di denari. Ti prego di mandarmi la percentuale rimanente della prima edizione di *Discorsi*. IL PIÙ PRESTO POSSIBILE, meglio se per vaglia telegrafico».[662] Il 4 luglio scrive a Cecchi che per lui ormai «la bolletta è opprimente».[663]

A Boine non basta partecipare alla guerra da lontano, ha bisogno di viverla, di vederla da vicino: nella primavera del 1915 cerca in tutti i modi di farsi assumere come corrispondente al fronte. Il 22 maggio chiede aiuto a Prezzolini: «Volevo scriverti in questi giorni perché mi aiutassi a farmi corrispondente di qualunque giornale si sia purché mi dian mezzo d'arrivare dove si battono. Non ho altro modo di andarvi e ci sono tutti i miei amici».[664] Lo stesso giorno scrive a Cecchi, firma nota e autorevole protagonista della terza pagina de «La Tribuna», una lettera quasi del tutto analoga: «Puoi aiutarmi perché mi piglino come giornalista-corrispondente in qualche posto, *Tribuna* od altro? Purché mi facessero alla meglio le spese e mi riuscisse d'andare il più vicino possibile dove si battono».[665] Insiste ancora il 15 giugno: «Che proprio non ci sia nulla da fare? Per mezzo di chi si potrebbe far pressione? Conosco personalmente il ministro Viale; credi che serva? Come te la passi? Hai ricevuta la mia risposta? Tanto bene non sto. Anche perché qui o mi dispero o marcisco».[666] Boine ha la necessità di rompere con la monotonia che lo avvolge: ha letto Kipling, sogna l'India,[667] cerca di andare in zona di guerra per un'irrefrenabile curiosità. Non è spinto, ancora una volta, da motivazioni nazionalistiche o patriottiche, ma unicamente dal desiderio di essere testimone degli eventi e di viverli, come scrive in una lettera a Casati: «[...] il patriottismo non è roba per me […]. Io andrei alla guerra come una macchina montata o, più probabilmente, per disperazione».[668] Ad avvalorare l'ipotesi di un Boine estraneo al diffuso nazionalismo, è interessante notare come, quasi contemporaneamente a questi tentativi di essere assunto come corrispondente, l'autore ligure componga una breve prosa intitolata *Varsavia.* Il testo, pubblicato solo nel 1959,[669] è costituito da un dialogo tra due persone: un incauto camminatore calpesta accidentalmente un gruppo di formiche scatenando il risentimento di un altro individuo, testimone della scena. Giudicando esagerata la reazione del secondo, il camminatore tenta con insistenza di far notare all'altro l'importanza degli eventi bellici rispetto alla nullità della morte di quelle formiche:

---

[660] G. BOINE, *Carteggio I. Giovanni Boine - Giuseppe Prezzolini, 1908-1915*, cit., p. 131, lettera 150.
[661] Ivi, p. 135, lettera 157.
[662] Ivi, p. 136, lettera 158.
[663] Ivi, p. 159, lettera 152.
[664] Ivi, p. 133, lettera 154.
[665] G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi, 1911-1917*, cit., p. 156, lettera 148.
[666] Ivi, p. 158, lettera 151.
[667] L'11 febbraio 1911 scriveva di essersi «innamorato di Kipling» (*Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., p. 573, lettera 392), mentre il 5 giugno 1915 confida a Cecchi: «se avessi i quattrini 10.000 lire mi imbarcherei domani per l'India. Laggiù c'è Kipling le pantere e i pitoni. Quando soffia il levante mi s'allarga lo spazio in orizzonti d'avventura» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi, 1911-1917*, cit., p. 157, lettera 150).
[668] G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., p. 871, lettera 606, 31 dicembre 1914.
[669] Pubblicato da Giorgio Caproni nel numero del settembre 1959 de «La Fiera Letteraria» insieme con *Un componimento liceale*, attualmente è inserito nella sezione relativa ai *Frantumi postumi* della più recente edizione delle prose liriche boiniane (G. BOINE, *Frantumi*, pp. 139-143).

> – Che formicole?... Sì.. Dice che v'entrarono con duemila cannoni. Ma i Russi si ritirano in buon ordine. Cinquantamila prigionieri. Ci sono morti centomila [...]
> – O grullo, io dico di codesti Russi! Che puoi badare alle formiche ora? [...]
> – Che si può esser così strambi al mondo? Han pigliata Varsavia di Polonia, amico! Ti par cosa da nulla? I Russi sono in rotta. Ci sono centomila che son morti. La pietà... non la senti, almeno, la pietà?[670]

Il protagonista rimane indifferente agli eventi e, ponendo ostinatamente sullo stesso piano i soldati sul fronte russo e le formiche trucidate dalle scarpe del passante, ridefinisce il concetto di pietà:

> – Ecco m'alzo... Ma abbine anche tu per questa gente nera qui che fa il suo affare questa. - Però, quanto alla pietà è chiaro che non è di queste cose così universali come ad esempio dicono sia la *Giustizia* o il *Dovere*. La si prova, a mio parere, per uno d'improvviso sì, e per l'altro no. Tu, così per dire, per i russi o che so io, ed io per le formicole. Ma sediamo, che ora vien quell'altro, anche lui con la gazzetta e me le schiaccia. Io l'avvertirò.[671]

«Giustizia» e «Dovere», da pilastri eterni e solidi sui quali erigere l'argomentazione dei *Discorsi militari*, perdono improvvisamente di universalità e divengono concetti relativi e parziali. Questo brano assume una valenza ancora maggiore se si fa riferimento alla posizione che lo stesso Boine gli affida all'interno della propria parabola artistica. In una lettera a Stefano Iacini del 10 settembre 1915 scrive, con riferimento proprio a *Varsavia*, di preparare «certi "Dialoghi *de tempore belli*" dei quali ad un soldato non si può parlare: non sono infatti precisamente la seconda edizione dei "Discorsi militari"»,[672] conclude con un velo di sarcasmo. Ancora più esplicito è un passo di una lettera a Cecchi scritta negli stessi giorni: «Sto componendo certi dialoghi de tempore belli un po' diabolici. Insomma ho sui panni quella pillacchera patriottica dei "discorsi militari" bisogna pure che mi redima innanzi ai posteri. I contemporanei mi dilapideranno, ma è quasi certo che quanto a idee tu sarai con me. Chi stamperà però una simile anarchia?».[673]

Nel novembre 1915, tramontato in maniera definitiva il sogno di essere chiamato come corrispondente, Boine riesce finalmente a recarsi al fronte, in missione assistenziale al seguito di Padre Giovanni Semeria. A Casati, scrive dal Friuli il 9 novembre 1915:

> Da queste parti son venuto per vedere. È tutto interessante, anche la serenità veramente italiana, l'allegria con cui si sta a due passi dalla battaglia: perché dicono che di qui si senta il cannone e di notte se ne vedano anche le fiamme. Io non ho visto finora che una sterminata quantità di autocarri e tutto un popolo d'ufficiali […] Però guardo ogni cosa con curiosità, ed anche con simpatia.[674]

L'autore ligure è spettatore entusiasta degli eventi, rapito dalla «schiettezza allegra» delle giovani truppe, affascinato dalle fitte «cannonate» che, più che a boati mortali, assomigliano a «diabolici temporali nelle vallate chiuse dell'alta montagna».[675] Ben presto ci tiene a comunicare a Casati tutto il proprio entusiasmo: «Queste scorribande di aereoplani sono un bellissimo spettacolo: sembran caccie di falchi come ne ho viste in montagna. Però nemmeno quell'effetto d'intimidazione che si dice ne sia lo scopo non mi pare l'ottengano».[676] Pochi giorni dopo scriverà a Cecchi: «[…] Ebbi

[670] Ivi, pp 139-140.
[671] Ivi, p. 140.
[672] G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., p. 906, lettera 642.
[673] G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi, 1911-1917*, cit., p. 167, lettera 160.
[674] G. BOINE, *Carteggio III. Giovanni Boine - Amici del «Rinnovamento», 1905-1917*, cit., p. 912, lettera 649.
[675] Ivi, p. 913, lettera 650.
[676] Ivi, p. 915, lettera 652, 19 novembre 1915.

[...] l'estetica consolazione di parecchie battaglie d'artiglieria a Sagrado, sotto Gradisca e più giù verso Monfalcone con scoppio di granate abbastanza vicino ed un'eroica ferita al dito indice della mano destra, ultima falange».[677]
Ben presto però l'entusiasmo manifestato da Boine per gli aspetti più propriamente spettacolari dell'evento bellico, cede il passo a una visione più amara e dolorosa della realtà, scaturita dall'incontro diretto con il lato più crudo del conflitto. Scrive a Cecchi in una lettera il 30 novembre 1915, appena pochi giorni prima del suo rientro in Liguria:

> [...] feci la trottola per gli ospedali e mi occupai *toto corpore* di beneficenza. Le cose che vidi sono di un tale violento strazio che la bestia pietosa uscì dalle stalle dell'anima dove l'avevo legata e mi fu padrona. La sanità militare è la più camorristica delle associazioni napoletane; l'insufficienza di tutto è paralizzante. Fatto tipo: a Cormons un ospedale equipaggiato per 50 letti ha normalmente 600 malati. Mettere i feriti nelle lenzuola dei colerosi è una logica necessità.[678]

Confida poi all'amico la propria delusione nei confronti delle persone che incontra, di un'idea di patria che non è certo quella tratteggiata negli ormai lontanissimi *Discorsi Militari* e che sembra dissolversi ora nei meschini interessi dei singoli:

> La gente non muta nemmeno se scroscia il cannone; c'è canaglia che pensa alla carriera in mezzo ai moribondi, vanitosi che si stan preparando il posto ai futuri congressi, mediocri che son mediocri e fan mediocre e grigio tutto quanto. […] Allora tutta la battaglia è un po' così: un affare difficile e ingarbugliato, con delle piccole trovate geniali qua e là, come formule intelligenti in un contratto esoso, e con un mucchio di acquiscenze forzate e semidisastri in borsa. […] Dov'è la patria? chi sa mai della patria? Questo è il giudizio universale.
> Ma a metter insieme gli eroismi che son molti e le vigliaccherie che son parecchie ed infine i pareri che son disparatissimi la conclusione è che non c'è conclusione che manca una coscienza unica, perché dove non è, nemmeno la guerra la mette, e che dopo sarà come prima. Se non ché sarà peggio.[679]

L'autore ligure ottiene così la conferma di ciò che qualche mese prima, dalla lontana Liguria, aveva solo potuto intuire in merito al conflitto. Scriveva a Cecchi il 4 luglio 1915:

> […] una guerra, e questa in specialissimo modo, non risolve nessuno di quei problemi spirituali a cui la vita ci aveva condotti […]. È niente più di un giuoco, un esercizio di elementarità muscolare che non varrà nemmeno a farci forti materialmente, a metterci in quelle condizioni di diffuse prosperità sociali che dovrebbero essere la meta d'ogni guerra specialmente in una nazione come la nostra.[680]

È ormai definitivamente certo che il conflitto porterà solo «una insopportabile miseria» e almeno vent'anni di «rettoriche».[681] Da Udine scrive a Dino Campana, sintetizzando in poche righe le proprie conclusioni sulla breve esperienza al fronte ormai quasi conclusa:

> Caro Campana,
> Ripartirò di qui dopodomani. Ho visto il vedibile […]. Però è bizzarro come di nessuna parte si trovi lo sfocio. Non c'è liberazione. Il cervello esaurisce il mondo con troppa voracità: s'arriva al nulla da qualunque parte si tocchi. Ma lei dice che lo troveremo questo Iddio introvabile

[677] G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi, 1911-1917*, cit., p. 184, lettera 172.
[678] Ivi, pp. 183-184, lettera 172.
[679] Ivi, pp. 184-185, lettera 172.
[680] Ivi, p. 160, lettera 153.
[681] Ivi, p. 159, lettera 153.

> come una fiera che s'appiatti? A forza di scrollar le catene le romperemo? Anche la guerra è come tutto il resto: fa un po' più di rumore. Suo.
>
> Boine[682]

La nazione dalla guerra non riceverà alcun beneficio sociale, economico o politico. L'amarezza di Boine di fronte al conflitto lo conduce persino a una drastica svalutazione della centralità della storia. Ormai lontano è il Boine che scriveva, nel capitolo dei *Discorsi* intitolato *I fattori dell'unità italiana*, di una «sacra divinità della storia» in grado di fondare una nazione unita e stabile. Ancor più remoto appare ora un passo del compendio relativo al giuramento militare:

> La storia è come a dire la vita delle nazioni. Le quali tutte in ogni luogo ed in ogni tempo, hanno, vivendo e sviluppandosi, affermata in loro medesime, come gli individui umani, la necessità di essere com'essi organizzate, ordinate, fuse in un organismo unico senza morali e fisiche contraddizioni in sé, che si chiama lo STATO. Lo stato è come la coscienza che una nazione, un popolo prende di sé; è come l'intelligente riconoscersi quali parti di un solo tutto fra i membri sparsi di un popolo che il sangue, la razza ed il territorio per lungo tempo abitato, hanno originato e naturalmente fuso.[683]

L'autore è ormai consapevole di sentirsi ogni giorno di più «inadatto a vivere con gli altri», e la storia stessa appare ora, *in toto*, come «un barile di merda che il diavolo rotola per la china della morte: sotto sopra, su giù la merda è sempre quella».[684] La guerra causa in Boine l'acutizzarsi di una frattura insanabile con il resto dell'umanità, un distacco che è ben sintetizzato in un passo esemplare delle *Conclusioni d'ottobre*, prosa lirica uscita ne «La Riviera Ligure» nella primavera del 1916 ma sicuramente composta già alla fine di ottobre dell'anno precedente:[685] «- Ma certo che il mondo bisogna arrangiarlo! Bisogna puntellarlo. - E a fare, a tutti insieme tener su, l'anima, lo so, si scalda. Si scorrazza l'universo come reggimenti per le vie maestre: gli si segnan gli orizzonti da conquistatori. Ma io per me, e lasciatemi da me! Sono un soldato zoppo fuor di marcia: lento penso a me per la via dei campi».[686] Forse è proprio questo testo a rivelare i primi sintomi di quel crollo fisico e psicologico che porterà al repentino aggravarsi delle condizioni di salute dell'autore. Nella primavera del 1917 Boine viene definitivamente sconfitto: non cade sotto i colpi delle baionette nemiche, ma tra le sofferenze inferte da una malattia, la tisi, che lo strappa alla vita quando non ha nemmeno compiuto trent'anni. La parabola di Boine rispetto alla guerra non si può inserire tra quelle di chi, da un primo assenso all'intervento, ha cambiato opinione a contatto con la durezza del conflitto ma, come ha rilevato opportunamente Monica Mola, il suo è «un percorso connotato sin dall'inizio da una sorta di accettazione reticente, pronta, per così dire, anche al dissenso».[687] Di lui ci resta la dolorosa testimonianza di un giovane intellettuale che ha manifestato con cruda vivacità il disagio e la solitudine prodotti da una guerra che ha lasciato nell'animo di chi l'ha vissuta, da vicino o da lontano, o, come nel caso di Boine, prima da lontano e poi da vicino, un profondo e inconsolabile sgomento.

---

[682] G. BOINE, *Carteggio IV. Giovanni Boine - Amici della «Voce» - Vari, 1904-1917*, a cura di M. MARCHIONE e S. E. SCALIA, prefazione di G. V. AMORETTI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 476-477, lettera 467.
[683] G. BOINE, *Discorsi militari*, cit., p. 50.
[684] G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi, 1911-1917*, p. 160, lettera 153.
[685] In una lettera di Boine a Cecchi del 29 ottobre 1915, l'autore ligure, in partenza proprio per il fronte friulano chiede all'amico un giudizio sul proprio testo: «Queste *conclusioni* non te le regalo; me le restituirai *cum commento* quando tornerò. Se lascio la pelle lassù pel colera allora tienile in memoria, amen» (Ivi, p. 182, lettera 169). Due giorni dopo lo stesso Cecchi gli risponderà entusiasta, dopo aver scorto nella prosa boiniana «materia viva» nella quale coabitano la «delicatezza sensitiva dei ricordi e degli affetti» e «il bisogno d'aderenza e coerenza vissuta» (Ivi, p. 183, lettera 170).
[686] G. BOINE, *Frantumi*, cit., p. 98.
[687] M. MOLA, *Boine: i* Discorsi *in parentesi*, «Filologia e critica», XIX, 1994, p. 434.

«COMMENT 14 A AGI SUR 40»:[688] LA PRIMA GUERRA MONDIALE NELL'OPERA DI IRÈNE NÉMIROVSKY

di Elena Quaglia

Irène Némirovsky, scrittrice di origini russe ed ebraiche, giunge in Francia da adolescente, a seguito della Rivoluzione bolscevica, che costituisce una minaccia per gli affari del padre, un ricco banchiere. L'autrice, nata nel 1903, non è coinvolta direttamente nella Prima guerra mondiale, ma prende parte ai numerosi cambiamenti storici ad essa connessi. Nei suoi testi letterari la Grande Guerra è molto presente, ma ne sono sottolineati di volta in volta aspetti diversi. Vi è infatti il filone cosiddetto russo della sua opera, spesso a carattere fortemente autobiografico, legato ai ricordi d'infanzia dell'autrice. Vi è poi un filone a tema ebraico e un filone a tema francese, nel quale l'autrice sembra calarsi perfettamente nell'immaginario della sua patria d'adozione. Certo, questa divisione tematica all'interno dell'opera non è così netta e la specificità dei testi di Némirovsky consiste proprio nel sovrapporsi di diversi punti di vista, di diverse esperienze, come accade spesso nel caso di scrittori segnati dall'esilio, caratterizzati dal multilinguismo e dal multiculturalismo. La Grande Guerra è vista quindi da diverse prospettive, che permettono di cogliere la complessità dell'evento e le sue molteplici sfaccettature.

Nei testi di Irène Némirovsky più autobiografici, quelli ad ispirazione russa, la guerra si lega soprattutto alla Rivoluzione russa e all'esilio. Lo mostra, ad esempio, il romanzo breve *Les Mouches d'automne*[689] (*Come le mosche d'autunno*,[690] del 1931). Sarà infatti la Rivoluzione a far fuggire i Karine in Francia nel gennaio 1918. La guerra, che precede questi eventi, è invece vista dalla protagonista, la tata e domestica di famiglia, come un evento lontano, libresco: «La guerre. Elle imaginait vaguement un champ et des chevaux au galop, des obus qui éclataient comme des cosses mûres… comme sur une image entrevue… où cela?... un livre de classe, sans doute».[691]

Anche in *Le Vin de solitude*[692] (*Il vino della solitudine*),[693] grande romanzo autobiografico pubblicato da Némirovsky nel 1935, la guerra resta sullo sfondo e a determinare la fuga, in Finlandia e poi in Francia, della famiglia Karol sarà lo scoppio della Rivoluzione. Tuttavia, la narrazione sottolinea il punto di vista della bambina protagonista, Hélène, che si preoccupa della guerra, così come la sua tata francese, mentre la sua famiglia non vi fa caso, ma si gode la ricchezza, spesso ricavata anche da speculazioni legate al conflitto: «La guerre… Qui donc y songeait ici, sauf elle et Mlle Rose?... L'or ruisselait, le vin coulait. Qui regardait les blessés, les femmes en deuil?... Qui écoutait le piétinement des soldats dans la rue, au petit matin, ce morne bruit de troupeau en marche vers la mort?».[694] Seppur marginale e caratterizzato da *topoi* pressoché stereotipati, il discorso sulla guerra è veicolato in questo passaggio da un punto di vista etico, che invita alla pietà per le vittime, ma sottolinea anche le immense possibilità di arricchirsi grazie alla sofferenza altrui. L'immagine del «troupeau», del gregge, anticipa l'idea della guerra come annullamento dell'identità individuale e umana: i soldati sono ridotti a un gruppo informe e animalesco.

La rappresentazione di eventi bellici, ma soprattutto delle loro conseguenze sulla popolazione civile caratterizzerà l'opera di Irène Némirovsky soprattutto negli ultimi romanzi, scritti all'inizio

---

[688] I. NÉMIROVSKY, «Journal d'Issy-l'Evêque», IMEC, Fonds Némirovsky, citato da Olivier Philipponnat, «Notice» de *Les Biens de ce monde*, in *Œuvres complètes*, Introduction, présentation et annotation des textes par O. PHILIPPONNAT, Paris, Le Livre de Poche, 2011, tome I, p. 903.
[689] I. NÉMIROVSKY, *Les Mouches d'automne*, Paris, Grasset, 1931.
[690] I. NÉMIROVSKY, *Come le mosche d'autunno*, Milano, Adelphi, 2007.
[691] I. NÉMIROVSKY, *Les Mouches d'automne*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 561.
[692] I. NÉMIROVSKY, *Le Vin de solitude*, Paris, Albin Michel, 1935.
[693] I. NÉMIROVSKY, *Il vino della solitudine*, Milano, Adelphi, 2011.
[694] I. NÉMIROVSKY, *Le Vin de solitude*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 1238.

del secondo conflitto mondiale. L'autrice è nota soprattutto per *Suite Française*[695] (*Suite Francese*),[696] pubblicato postumo nel 2004, più di sessant'anni dopo la sua morte ad Auschwitz. In questo romanzo il popolo francese è rappresentato, spesso con impietosa ironia, nel corso dell'esodo da Parigi nel 1940 e agli inizi dell'Occupazione tedesca. L'attenta riflessione di Némirovsky circa le conseguenze della Seconda guerra mondiale sulla società francese non è tuttavia unicamente il frutto del forte impatto delle circostanze storiche sulla vita dell'autrice. L'intera esperienza biografica di Irène e la sua attività letteraria sono infatti profondamente radicate in un periodo, quello dell'*entre-deux-guerres*, denso di mutamenti sociali. Molti di questi mutamenti sono conseguenza del primo conflitto mondiale, che cambia radicalmente non solo la storia, ma anche la vita dei singoli individui.[697]

Da acuta osservatrice della società, Irène si rende conto di quanto la Grande Guerra abbia inciso sulla Francia: il conflitto è presente in molti dei romanzi e delle novelle a ispirazione francese scritte dall'autrice negli anni Venti e Trenta e spesso definisce i caratteri dei personaggi, anche quando non fa direttamente da sfondo alle vicende. È il caso della prima trilogia francese dell'autrice, definita da Angela Kershaw quella dei *romans de paix*[698] (romanzi di pace): *Le Pion sur l'échiquier*[699] (*Una pedina sulla scacchiera*,[700] del 1934), *La Proie*[701] (*La preda*,[702] del 1938) e *Deux*[703] (*Due*,[704] del 1939).

In questi romanzi vengono ritratte le giovani generazioni dell'*entre-deux-guerres* e il loro carattere inquieto, instabile, apatico, le cui ragioni vanno ricercate nel contesto storico-sociale.[705] In alcuni casi i personaggi sono ex combattenti della Grande Guerra, come Antoine Carmontel, protagonista di *Deux*. Tale personaggio incarna l'irrequietezza di un'intera generazione di reduci, desiderosa di godere dei beni materiali e dei piaceri della vita senza fare alcuno sforzo, pur di lasciarsi alle spalle l'esperienza bellica, che tuttavia torna alla mente del protagonista, nella sua dimensione traumatica: «Quelques mois à peine auparavant, ils étaient […] couchés dans les boues de Picardie ou dans les sables de Flandre. Sa bouche forte se serra avec violence. Ses yeux verts […] fulgurèrent. Ah! qu'il était heureux d'être en vie!».[706]

Già nel primo romanzo dell'autrice, *Le Malentendu*[707] (*Il malinteso*,[708] del 1926), la figura del reduce era incarnata dal personaggio di Yves Harteloup, che la voce narrante paragona a una sorta di Lazzaro risorto dalle ceneri della guerra, ancora in bilico tra la vita e la morte : «beaucoup avaient continué à vivre, comme Lazare ressuscité, qui s'avance parmi les vivants, les bras tendus, la marche embarrassée par son linceul et les prunelles agrandies d'une morne épouvante».[709] Con questi ritratti Irène Némirovsky mostra una grande capacità di comprendere le implicazioni della

---

[695] I. NÉMIROVSKY, *Suite Française*, Paris, Denoël, 2004.
[696] I. NÉMIROVSKY, *Suite Francese*, Milano, Adelphi, 2005.
[697] Si vedano, sull'impatto sociale della Grande Guerra, soprattutto i lavori dell' "École de Péronne", per esempio il volume collettivo *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, a cura di J.-J. BECKER, Paris, Armand Colin, 2005.
[698] A. KERSHAW, *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*, New York, Routledge, 2009, p. 160. Cfr. anche p. 138 per la divisione dei romanzi a tema francese di Némirovsky in due trilogie.
[699] I. NÉMIROVSKY, *Le Pion sur l'échiquier*, Paris, Albin Michel, 1934.
[700] I. NÉMIROVSKY, *Una pedina sulla scacchiera*, Milano, Adelphi, 2013.
[701] I. NÉMIROVSKY, *La Proie*, Paris, Albin Michel, 1938.
[702] I. NÉMIROVSKY, *La preda*, Milano, Adelphi, 2012.
[703] I. NÉMIROVSKY, *Deux*, Paris, Albin Michel, 1939.
[704] I. NÉMIROVSKY, *Due*, Milano, Adelphi, 2010.
[705] Si veda, su questa forma di malessere psico-sociale tipica dell'*entre-deux-guerres*, M. ARLAND, *Sur un nouveau mal du siècle*, «La Nouvelle Revue Française», n. 22, 1924, pp. 149-58 e B. CRÉMIEUX, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931, in cui il critico della NRF sottolinea l'emergere nella letteratura francese a partire dal 1930 di un vero e proprio tipo psicologico di giovane del dopo guerra (cfr. anche A. KERSHAW, *op. cit.*, pp. 143-144).
[706] I. NÉMIROVSKY, *Deux*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome II, p. 19.
[707] I. NÉMIROVSKY, *Le Malentendu*, Paris, Fayard, *Les Œuvres libres*, n° 56, février 1926.
[708] I. NÉMIROVSKY, *Il malinteso*, Milano, Adelphi, 2010.
[709] I. NÉMIROVSKY, *Le Malentendu*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome I, p. 101.

memoria collettiva francese, in quanto memoria culturalmente e socialmente condivisa, nonostante un'esperienza personale ben lontana da queste tematiche.

Nel romanzo *Le Maître des âmes*[710] (*Il signore delle anime*,[711] del 1939) completamente incentrato sulla figura di Dario Asfar, medico di umili origini, emigrato in Francia dall'Est Europa, vi è spazio così anche per il punto di vista di un altro reduce di guerra, uno dei pazienti dello stesso Dario, Philippe Wardes. Ricco industriale con manie ossessive che confinano con la follia, Wardes morirà suicida alla fine del romanzo. Solo con l'approssimarsi della sua morte, la narrazione si sofferma su uno dei possibili motivi della sua follia, il trauma della guerra, che riemerge nei sogni raccontati al medico:

> j'ai peur de la mort. […] J'ai fait la guerre pourtant. Vous savez que j'ai été brave, et même téméraire. J'ai peur de la mort! […] Je rêve que je me trouve dans une ville détruite par les obus, que les maisons sont en flammes, que je marche le long d'une rue dévastée, déchirée par les bombes, sous des maisons qui s'éventrent et d'où jaillissent des flammes… […] J'entends le cri des femmes, des blessés…[712]

In questo passaggio, Némirovsky dimostra di conoscere molto bene i sintomi psichici dei reduci, sui quali spesso si trovava a lavorare la psicanalisi, disciplina scimmiottata dal protagonista del romanzo. In questo modo, la narrazione veicola due prospettive, quella dominante, del protagonista, che non ha conosciuto lo shock della guerra e ha ben altre preoccupazioni, ma anche quella di un personaggio francese particolarmente segnato dal conflitto. L'autrice dimostra così di saper mettere in scena diversi punti di vista e di saper veicolare in questo modo le diverse sfaccettature del tempo nel quale vive.

Se infatti Némirovsky, come scrittrice ebrea e russa, è scrittrice dell'esilio, di una storia di persecuzioni e di pogrom, ma anche di tradizioni e costumi tipici dell'ebraismo chassidico orientale,[713] in qualità di autrice francese si cala invece come poche altre nell'epoca storica contemporanea. Non si tratta tanto di un esercizio mimetico di assimilazione culturale, come lo definisce Angela Kershaw,[714] quanto di una coscienza acuta da parte dell'autrice del proprio tempo e della propria posizione di osservatrice interna ed esterna, garantita da un'identità complessa e molteplice. Non a caso i romanzi di ambientazione francese non si sostituiscono completamente a testi di diversa ispirazione: si attua piuttosto una feconda alternanza nella produzione letteraria.

Due sono i romanzi di ambientazione francese in cui la Prima guerra mondiale è messa in scena in maniera più diffusa: *Les Biens de ce monde*[715] (*I doni della vita*)[716] e *Les Feux de l'automne*[717] (*I falò dell'autunno*).[718] Essi fanno parte della trilogia dei romanzi di guerra che include lo stesso *Suite Francese*, una trilogia scritta tra il 1940 e il 1942, negli anni dell'inizio del

---

[710] I. NÉMIROVSKY, *Le Maître des âmes*, Paris, Denoël, 2005 [prima pubblicazione sulla rivista «Gringoire», con il titolo *Les Échelles du Lévant*, 1939].
[711] I. NÉMIROVSKY, *Il signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2010.
[712] I. NÉMIROVSKY, *Le Maître des âmes*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome II, p. 351.
[713] Si vedano i già citati *Les Mouches d'automne* e *Le Vin de solitude*, ma anche il racconto breve *L'Enfant génial*, Paris, Fayard, «Les Œuvres libres», n° 70, 1927, ora in *Œuvres complètes*, cit., tome I, pp. 207-248, e i romanzi *Le Maître des âmes*, cit.e *Les Chiens et les Loups*, Paris, Albin Michel, 1940. Traduzioni italiane: *Un bambino prodigio*, Firenze, La Giuntina, 1995; *Il signore delle anime*, cit.; *I cani e i lupi,* Milano, Adelphi, 2008.
[714] A. KERSHAW, *op. cit.*, p. 140: «her *œuvre* was, and increasingly so, an exercise in cultural assimilation».
[715] I. NÉMIROVSKY, *Les Biens de ce monde*, Paris, Albin Michel, 1947. Il romanzo è stato pubblicato in volume postumo, ma era precedentemente uscito a puntate sulla rivista «Gringoire», tra il 10 aprile e il 20 giugno 1941, sotto pseudonimo.
[716] I. NÉMIROVSKY, *I doni della vita*, Milano, Adelphi, 2009.
[717] I. NÉMIROVSKY, *Les Feux de l'automne*, Paris, Albin Michel, 1957. La versione definitiva del romanzo, frutto del lavoro filologico di Teresa Lussone (T.M. LUSSONE, *Per una nuova edizione di* Les Feux de l'automne *di Irène Némirovsky*, «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. 64, n° 3, 2011, pp. 327-342), è stata pubblicata in francese nelle *Œuvres complètes*, cit., tome II, pp. 1183-1369 e in italiano nell'edizione Adelphi, cfr. nota seg.
[718] I. NÉMIROVSKY, *I falò dell'autunno*, Milano, Adelphi, 2012.

secondo conflitto mondiale. Si tratta dunque di romanzi di guerra nati all'ombra della guerra, di affreschi sociali di un ventennio francese incastonato tra due eventi che sembrano riflettersi l'uno nell'altro. L'*entre-deux-guerres* non sarebbe così altro che una lunga tregua che ha condotto da un conflitto all'altro, l'uno origine, causa e modello per l'altro.

Questo gioco di specchi è presente in primo luogo in alcune novelle di Némirovsky, nelle quali la forma breve permette di sottolineare in maniera più evidente il parallelismo tra i due conflitti. Si tratta anche in questo caso di racconti scritti tra il 1939 e il 1941, quando l'autrice era fuggita da Parigi e si era rifugiata in un piccolo villaggio della Borgogna.

La Nuit en wagon mette in scena la prima notte di guerra nel 1939, in un treno diretto a Parigi. Molti passeggeri evocano i ricordi del 1914, tra cui alcune donne che li ritrovano come se fossero dei vecchi abiti, che, tuttavia, calzano ancora perfettamente: «les vieilles femmes parlaient tout bas. Les premiers instants passés, elles avaient retrouvé leurs âmes, leurs habitudes, leurs souvenirs de 14, comme on reprend un vieux vêtement oublié dans l'armoire (et on s'étonne de le trouver encore à sa taille…)». [719]

Il racconto *En raison des circonstances*,[720] che, secondo i biografi dell'autrice, costituirebbe il primo nucleo creativo di *Les Feux de l'automne*,[721] presenta una forte simmetria tra i due conflitti, nell'avvicendarsi delle diverse generazioni. Aline è neo-sposa di un soldato pronto a lasciarla per tornare a combattere sulla linea Maginot. La madre Marie-Louise ripensa così al suo primo marito morto nelle trincee: le somiglianze tra le due guerre sembrano numerose. Tuttavia, la donna cerca di negare l'evidente mimetismo: «Cette guerre ne ressemblera pas à l'autre»,[722] afferma.

Infine nella novella *L'Inconnu*[723] un soldato francese uccide un soldato tedesco e scopre che si tratta di suo fratello: suo padre infatti, dato per disperso nella Grande Guerra, aveva costituito una nuova famiglia in Germania. La simmetria tra i due conflitti è accentuata dalla questione della filiazione: solo una nuova guerra permette di chiarire i misteri lasciati insoluti da quella precedente.

Nei due grandi romanzi di guerra la struttura è sicuramente più complessa, ma il parallelismo è presente e sottolineato in vari modi dalla voce narrante. Nei primi capitoli di *Les Biens de ce monde* il lettore assiste direttamente alla Grande Guerra attraverso lo sguardo di Pierre Hardelot. La narrazione si sofferma su una delle principali caratteristiche del conflitto, che ha inciso fortemente sulla società Novecentesca: la dimensione di massa. Il rapporto tra l'individuo e la massa è una delle tematiche centrali di tutta l'opera di Némirovsky: tale problematica emerge in maniera ancora più esplicita nei romanzi di guerra, nei quali i singoli si confrontano con eventi storici di vasta portata. Il punto di vista di Pierre ne è un esempio:

> après trois ans de guerre l'instinct individuel était sinon aboli, du moins assoupi en lui. Par moments, il oubliait presque sa personnalité, son nom, ses goûts et ses dégoûts. Il marchait, souffrait, espérait avec tant d'autres, de la même fatigue, de la même douleur, de la même espérance, qu'il se perdait lui-même: il n'était plus Pierre Hardelot. Il devenait anonyme, en quelque sorte, comme il pourrait l'être demain et pour toujours, confondu dans la poussière et les ossements d'une multitude.[724]

Anche Bernard, il protagonista di *Les Feux de l'automne*, vive sulla propria pelle il problema del rapporto tra l'individuo e la massa, ma in maniera ancora più estrema. Arruolatosi volontario a soli diciassette anni, è inizialmente convinto che la guerra sia un'avventura eroica, sublime.[725] Alla

[719] I. NÉMIROVSKY, *La Nuit en wagon*, in *Œuvres complètes*, cit., tome II, pp. 389-404, p. 403.
[720] I. NÉMIROVSKY, *En raison des circonstances*, in *Œuvres complètes*, cit., tome II, pp. 413-425.
[721] O. PHILIPPONNAT, P. LIENHARDT, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Denoël, 2007, p. 394.
[722] I. NÉMIROVSKY, *En raison des circonstances*, cit., p. 424.
[723] I. NÉMIROVSKY, *L'Inconnu*, in *Œuvres complètes*, cit., tome II, pp. 1131-1145.
[724] I. NÉMIROVSKY, *Les Biens de ce monde*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome II, pp.962-963.
[725] I. NÉMIROVSKY, *Les Feux de l'automne*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome II, p. 1201: «Ils ne comprennent donc pas qu'il y a là quelque chose de sublime?».

fine della guerra è invece totalmente disilluso: si rende conto che nessuno si interessa né della sua vita, né della sua morte e che la gloria è un'utopia. Dopo aver consacrato molti anni a una collettività di fatto indifferente alle sorti dei soldati, l'unica scelta possibile è l'individualismo e la ricerca del piacere: «Moralement, il avait été atteint d'une blessure que rien désormais ne pourrait guérir, qui irait s'élargissant chaque jour de sa vie: c'était une sorte de lassitude, de brisure, un manque de foi, la fatigue et un furieux appétit de vivre. "Mais vivre pour moi seulement, pour moi. Je leur ai donné quatre ans"».[726]

Il complesso discorso riguardante il rapporto tra l'individuo e la comunità in tempo di guerra trova posto anche nella sezione intitolata *Dolce* di *Suite française*, nel monologo di Lucile Angelier, innamorata di un ufficiale tedesco e che rivendica, per un attimo, la libertà di amarlo: « Je veux être libre. Je demande moins la liberté extérieure […], que d'être libre intérieurement, choisir ma direction à moi, m'y tenir, ne pas suivre l'essaim. Je hais cet esprit communautaire dont on nous rebat les oreilles. […] Personne! Ça ne regarde personne! Qu'ils se battent, qu'ils se haïssent! Que son père et le mien se soient battus autrefois!».[727] Lucile rivendica il diritto ad una libertà che la astragga dai discorsi comunitari, compresi quelli relativi al precedente conflitto mondiale e agli schieramenti netti tra amici e nemici, francesi e tedeschi. Secondo i biografi di Némirovsky in questo discorso l'autrice aveva inserito l'essenza del suo pensiero e del suo rapporto con la Francia: «C'est bien l'orgueil de Némirovsky qui retentit à la fin de *Dolce,* un refus sauvage […] de fondre son propre destin dans celui de la France, bien explicable si l'on songe à tant d'efforts déçus pour entrer dans la communauté nationale».[728] Nei discorsi bellici sul rapporto tra il singolo e la massa, presenti nei romanzi degli anni Quaranta dell'autrice, vibra dunque una riflessione fortemente autobiografica.

La narrazione di *Les Biens de ce monde* introduce anche alla questione del trattamento dei reduci. La rappresentazione della parata militare del luglio 1919 non è priva di una certa cupa ironia nei confronti della gestione collettiva della memoria della guerra. I reduci sono nuovamente paragonati a Lazzaro: Pierre è tra questi, zoppicante, ma non sfila nella parata, vi assiste ai margini, suscitando pietà mista a indifferenza. A sfilare, a meritarsi la gloria sono probabilmente altri: «On disait que ceux qui défilaient sous l'Arc de Triomphe n'avaient jamais vu le feu, que la gloire, comme d'habitude, était pour les uns et la mort pour les autres».[729] L'effetto smorzante della formula introduttiva impersonale "on disait" svanisce in *Les Feux de l'automne*, in cui la stessa critica è veicolata dal punto di vista del protagonista Bernard, ancora al fronte; il soldato pensa alla futura sfilata sotto l'Arco di Trionfo e si dice che a sfilare saranno solo gli imboscati e non chi ha realmente combattuto come lui: «peut-être en verrait-il le bon bout? L'entrée dans les villes, le défilé sous l'arc de Triomphe? "Pensez-vous, ceux qui défileront seront les embusqués, genre Détang, tandis que moi, j'engraisserai les rats. Bah, on s'en fout!"».[730]

Questa problematizzazione del patriottismo francese percorre entrambi i romanzi, anche se è stato notato dagli studiosi come *Les Feux de l'automne* sia più apertamente critico, probabilmente perché scritto più tardi, da una Irène ormai disillusa sulla sua patria di adozione.[731] Tuttavia, già in *Les Biens de ce monde* vengono messi in discussione alcuni atteggiamenti della popolazione francese, come la scarsa lungimiranza. La voce narrante sottolinea come gli abitanti di Saint-Elme, nel 1940, non abbiano appreso nulla dalla storia e fino all'ultimo sperino che il villaggio non sia invaso, come era accaduto nel 1914. Si riducono così a fuggire precipitosamente, non curandosi di nessun altro che di se stessi. Solo Agnès, la moglie di Pierre, si rende conto della somiglianza e di una sorta di continuità tra le due guerre e si prepara saggiamente a anni di sofferenza: «La guerre ne

[726] *Ibid.*, p. 1227.
[727] I. NÉMIROVSKY, *Suite française*, cit. Cfr. *Œuvres complètes*, cit., tome II, pp. 1795-1796.
[728] O. PHILIPPONNAT, P. LIENHARDT, *op.cit.*, p. 384.
[729] I. NÉMIROVSKY, *Les Biens de ce monde*, cit., pp. 975-976.
[730] I. NÉMIROVSKY, *Les Feux de l'automne*, cit., p. 1252.
[731] Cfr. A. KERSHAW, *op.cit.*, pp. 163-164 e O. PHILIPPONNAT, P. LIENHARDT, *op.cit.*, pp. 393-394.

serait pas finie. Elle durerait autant que celle de 1914. […] Les événements du passé projetaient leur ombre et leurs sanglante lumière sur les jours qu'ils vivaient».[732]

In *Les Feux de l'automne*, oltre alla specularità tra le due guerre, è messo fortemente in rilievo anche il rapporto di causalità che conduce da un conflitto all'altro: di conseguenza, la narrazione si sofferma maggiormente sul periodo dell'*entre-deux-guerres* e sul rapporto tra le due generazioni di combattenti. Questa impostazione tematica è sottolineata dalla struttura stessa del romanzo, diviso in tre parti chiaramente periodizzate: la prima dal 1912 al 1918, la seconda dal 1920 al 1936 e la terza dal 1936 al 1941.

Yves, il figlio dei due protagonisti, muore all'inizio della Seconda guerra mondiale per un incidente aereo dovuto a un difetto di costruzione del velivolo: sulla vendita di questi mezzi all'esercito francese aveva speculato il padre Bernard, reduce della Prima guerra mondiale. I legami di sangue permettono di porre maggiormente l'accento sul legame consequenziale tra le due guerre: una generazione di disillusi, di apatici, pronti a tutto per il piacere e il guadagno, ha portato a combattere allo sbaraglio la generazione successiva.

Sia Yves che Bernard sono consci di questa situazione. Yves afferma addirittura che «i vecchi» avrebbero voluto e scientemente preparato la guerra, dove saranno però i giovani a morire: «Ce sont eux qui nous jettent au sacrifice, songea-t-il. Ils disent qu'il y aura la guerre, qu'elle est inévitable et prochaine. Ce sont eux qui l'ont préparée. Il prétendent qu'ils la craignent […], mais, par moments, ils paraissent la souhaiter. […] Mais ce qui est sûr, c'est que dans cet abîme, les jeunes tomberont les premiers».[733] Bernard stesso afferma che la nuova guerra con i tedeschi è persa in partenza, per cause che risalgono a vent'anni prima: «La bataille de France est perdue depuis vingt ans».[734]

Alcuni critici hanno visto in questa lettura delle conseguenze della Grande Guerra e della disfatta del 1940 un'ideologia politica che avvicinerebbe Némirovsky alle posizioni della Rivoluzione Nazionale di Pétain e del regime di Vichy, la cui propaganda aveva lungamente sottolineato la responsabilità della classe dirigente della Terza Repubblica nel determinare la dura sconfitta contro i tedeschi.[735] Tuttavia altri critici hanno sfumato questa affermazione,[736]

---

[732] I. NÉMIROVSKY, *Les Biens de ce monde*, cit., p. 1058.

[733] I. NÉMIROVSKY, *Les Feux de l'automne*, cit., p. 1331.

[734] *Ibid.*, p. 1348. Nella prima versione del romanzo questo passo era molto più esteso. La frase citata è seguita da questa riflessione, poi espunta: «Quand on est rentré de la guerre en 1919 et qu'on a voulu se donner du bon temps pour oublier quatre années perdues dans les tranchées, quand on a été corrompu par l'argent facile, quand toute une classe a pensé et dit: "Moi, après tout, je m'en fous, pourvu que je fasse mon beurre…" Je l'ai pensé, je l'ai dit, je l'ai cru, comme les autres. Moi, moi, moi… Ah, les pauvres innocents qui se demandent pourquoi nous en sommes là…». Teresa Lussone spiega così questo genere di modifiche al testo, che comprenderebbe anche alcuni capitoli sulla Grande Guerra che Philipponnat ha deciso tuttavia di conservare nell'edizione delle opere complete: «Tali "scarti" potrebbero essere influenzati dal mutamento del panorama politico. […] Assistendo al precipitare degli eventi, si annullano gli anni di distanza che avevano permesso alla scrittrice di descrivere la Prima guerra mondiale con troppa leggerezza». Cfr. T.M. LUSSONE, *Per una nuova edizione di* Les Feux de l'automne *di Irène Némirovsky*, cit., p. 337.

[735] Si veda ad esempio J. WEISS, *Irène Némirovsky*, Paris, Le Félin, 2005, p. 237: «Nous ne sommes pas loin d'une idéologie vichyssoise qui valorisait […] la condamnation sans merci des hommes politiques de l'«ancien régime» accusés d'avoir trafiqué avec des hommes d'affaires corrompus». A. KERSHAW, *op. cit.*, pp. 165-166, sfuma leggermente la posizione di Weiss: «Was *Les Feux de l'automne* intended to be a validation of Vichy's attitude to the Third Republic, and therefore of its ideology more generally The question is by no means clear. […] It is certainly true that Némirovsky is fiercely critical of the financial improprieties of 1930s France – as she had been in many of her earlier novels. However, an awareness of the contextual aspects of the novel must be combined with an understanding of its *literary* logic».

[736] Cfr. O. PHILIPPONNAT, P. LIENHARDT, *op. cit.*, pp. 393-394: «À vue de nez, ce roman véhicule une morale vichyste […]. Mais en enracinant son roman dans les grandioses illusions de la Belle Époque, […] Irène Némirovsky démontre que c'est le culte hypocrite de la guerre, le sacrifice prêché en chaire, en un mot le barrésisme qui a fait des rescapés de la «der des ders» les prophètes de la future débâcle. […] Ce n'est donc pas l'avachissement moral du peuple français qu'Irène Némirovsky fustige, mais l'idolâtrie du profit, effet pervers de la guerre».

sottolineando anche l'ironia con cui la narrazione tratta il patriottismo e la retorica di guerra, in entrambi i romanzi.

Non si tratta tanto di narrazioni ideologiche, quanto di romanzi che dimostrano la volontà di comprendere le conseguenze della storia sui singoli individui, scritti con lucidità nel cuore di una nuova guerra, che toccava l'autrice molto da vicino, in quanto ebrea e oggetto di persecuzioni. Lo sguardo ironico e disincantato di Irène le permette di progettare, a partire dal 1940, dei romanzi in cui al centro vi è il rapporto tra l'uomo e la società e in cui vent'anni di storia francese sono raccontati come in un ciclo, nella ripetizione dei medesimi conflitti per diverse generazioni. In un primo momento, come scrive nel suo diario di lavoro, sceglie di illustrare «come il 14 ha agito sul 40», forse per meglio preparare il grande affresco della recente disfatta nel suo capolavoro incompiuto *Suite Française*. La deportazione di Irène Némirovsky e la morte ad Auschwitz nel 1942 interromperanno bruscamente la stesura del romanzo, che aspirava a essere un nuovo *Guerra e pace*. La guerra si dimostra così soggetto centrale nell'opera dell'autrice, impregnata di elementi autobiografici, attenta alla restituzione dell'attualità storica e, infine, tesa verso significativi modelli intertestuali.

DAL FRAMMENTO ALLA PROSA: IL LIRISMO ESPRESSIONISTA DI REBORA IN TRINCEA.

di Carlo Sacconaghi

Nel giugno del 1913, un anno prima dello scoppio della guerra, la Libreria della Voce pubblicò i *Frammenti lirici* di Clemente Rebora, a quel tempo giovane insegnante di lettere in una scuola tecnica vicino a Milano. I 72 frammenti formano un canzoniere asistematico le cui disarmoniche stratificazioni, frutto di un lavorio decennale, documentano il risultato artistico di una aggrovigliata ricerca esistenziale.[737] Lo stile è poliedrico, in molti luoghi caratterizzato da una carica espressionistica sconosciuta alla poesia italiana del tempo: violente torsioni linguistiche, forzature sintattiche, aritmie insistite attraversano la raccolta, a cui si aggiunge un lessico intriso di una complessa inquietudine filosofica.[738] L'oltranzismo modernista di Rebora non trovò il favore della critica contemporanea, e i *Frammenti* furono relegati a margine della letteratura italiana per alcuni decenni.[739]

Il mancato riconoscimento da parte di pubblico e critica non allontanò però il poeta dalla scrittura; l'espressione artistica era infatti per Rebora una «necessità», una compagnia benefica attraverso la quale egli dava voce al proprio intimo tormento.[740] Le poesie, le prose e le traduzioni pubblicate nel decennio che separa i *Frammenti lirici* (1913) dai *Canti anonimi* (1922)[741] furono raccolte per la prima volta da Vanni Scheiwiller nel 1961, e formano oggi la terza sezione dell'*opera omnia* canonica;[742] di questa, il nucleo principale costituisce un vero e proprio «libro fantasma»[743] che comprende i 24 componimenti sulla guerra pubblicati di ritorno dal fronte, fra il 1916 e il 1920.[744] Come documentano numerosi scambi epistolari,[745] Rebora avrebbe infatti voluto pubblicare un «volume di poesie-prosa» sulla guerra[746] che testimoniasse le atrocità della trincea, ma tale progetto non fu mai realizzato.

Benché la produzione di guerra non abbia uno status editoriale indipendente, considerarla come una raccolta autonoma non solo offre una eccezionale testimonianza poetica della vita al fronte, ma permette anche di comprendere meglio l'iter poetico reboriano.[747]

---

[737] Cfr. M. MUNARETTO, *Il libro dei "Frammenti lirici": struttura e senso poematico*, «Quaderni di critica e filologia italiana», II, 2005, pp. 93-126.

[738] Si rimanda qui al primo e ad oggi fondamentale contributo sull'espressionismo linguistico reboriano: F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 3-35.

[739] La rivalutazione da parte della critica cominciò solo nel 1937, pochi mesi dopo l'ordinazione sacerdotale di Rebora, con gli articoli di Gianfranco Contini (*Clemente Rebora*, in ID., *Due poeti anteguerra: Dino Campana e Clemente Rebora*, «Letteratura», IV, 1937, pp. 111-118) e Carlo Betocchi (*Su Clemente Rebora*, «Il Frontespizio», IX, 1937, pp. 303-308).

[740] Si vedano ad esempio la lettera a De Robertis del 13 marzo 1915, nella quale Rebora esprime il proprio dispiacere per non potersi «concedere alla […] necessità di scrivere e improvvisare musica», e quella a Prezzolini del 31 gennaio 1913: «Quei frammenti li amo, perché mi hanno fatto bene e mi condussero ad esser sincero e a ritrovarmi».

[741] Cfr. O. MACRÌ, *La poesia di Clemente Rebora nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i "Frammenti lirici" e le "Poesie religiose"*, «Paradigma», III, 1980, pp. 279-313.

[742] Cfr. C. REBORA, *III. Poesie e prose sparse [1913-1927]*, in *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. MUSSINI e V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1999, pp. 163-256.

[743] L'espressione è di A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, in *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 63.

[744] Riguardo alla complessa questione filologica e cronologica delle opere in questione cfr. ivi, pp. 65-75.

[745] Cfr. ivi, nt. 1 p. 98.

[746] Fu Rebora stesso a definire così il suo progetto nella lettera inviata a M. Novaro il 27 ottobre 1916.

[747] Due recenti volumi hanno tentato di dare forma al progetto di Rebora: C. REBORA, *Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, a cura di V. ROSSI, Novara, Interlinea, 2008; C. REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di M. GIANCOTTI, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2009.

1. Grazie all'epistolario, documento di eccezionale valore artistico e filosofico oltre che storico e biografico, è possibile accostarsi all'esperienza che il poeta fece della guerra.[748]

Richiamato alle armi, dalla metà di marzo del 1915 Rebora trascorse qualche settimana in una caserma milanese prima di essere trasferito a Gorlago, in provincia di Bergamo, per un mese di addestramento. Furono sufficienti poche settimane perché maturassero in lui una rassegnata sfiducia nei confronti dell'organizzazione militare italiana[749] e una fervida avversione nei confronti dell'ideologica retorica interventista.[750] Il 23 maggio 1915 l'Italia dichiarò guerra all'Austria-Ungheria; Rebora trascorse i mesi seguenti nel vicentino e, raggiunto il grado di sottotenente del 72° reggimento di fanteria, a Mantova come istruttore di reclute. La chiamata al fronte arrivò alla fine di luglio: fu inviato in zona operativa presso il settore Arsiero-Asiago e dopo tre mesi di «villeggiatura» iniziò l'avvicinamento alla prima linea.[751] Da metà novembre fu impegnato in una delle trincee più feroci dell'intero conflitto, sul fronte di Gorizia.

Giunto sul Podgora (in italiano "Monte Calvario"), Rebora provò a descrivere la propria condizione a parenti e amici. Le prime lettere dal fronte, nelle quali il tono si fa improvvisamente cupo e angoscioso, sono indirizzate alla madre Teresa:

> Un saluto rapido ma intenso, fra il fango e il travolgimento di questi luoghi, che sono il Calvario d'Italia. La cicuta di Socrate è un'inezia ironica al paragone. Quanta umanità, in stato così terribile. [13 novembre 1915]

> Sono nella guerra ove è più torva: fango, mari di fango e bora freddissima, e putrefazione fra incessanti cinici rombi violentissimi. E Checche,[752] fatto aguzzino carnefice ecc. – Martirio inimmaginabile. – Del resto vivo; e sono, fra i più laboriosamente sereno per i miei soldati, mentre è la disperazione. [18 novembre 1915]

Per cercare di rendere comprensibili pensieri e sentimenti ai suoi cari, Rebora si serviva di descrizioni, immagini e paragoni; ma fin da subito la distanza con il mondo "normale" si mostrò incolmabile, come emerge da una risposta all'amico Monteverdi inviata pochi giorni dopo l'arrivo in trincea:

> Tu ragioni come il mondo che non ha provato a vivere nella stanza dell'ammazzatoio di Barbableu! Sono, fra tane e orrore – abbrutito al Podgora. Quindi non posso significarti più nulla. Addio. [21 novembre 1915]

Oppure alla madre, ancora a fine novembre:

> Chi è nella vita normale […] non imagina cosa sia questa *routine* macabra, e vana! […] bisogna essere carne anonima di fanteria per capire certe cose. [28-29 novembre 1915]

---

[748] C. REBORA, *Epistolario Clemente Rebora. 1893-1928: l'anima del poeta*, vol. I, a cura di C. GIOVANNINI, Bologna, Dehoniane, 2004. A riguardo cfr. A. FRATTINI, *L'esperienza della guerra nella coscienza e nella poesia di Rebora*, «Humanitas», XLI, 1986, pp. 834-858.

[749] «Si tenta di dare una coloritura bersagliesca alla tardigrada fanteria (quante cose si tentano all'ultimo momento, ma quale impreparazione negli ufficiali, in gran parte improvvisati! come italiano, caso mai ecc. non spererei che nell'iniziativa spiritosa della «bassa» truppa)» (alla madre, 17 aprile 1915). «Non ci fossero i monti e le marce […] e qualcos'altro, sarebbe intollerabile il vivere fra gli scaricabarile confusionari spostati del mondo *ufficiale*: imagina un'anarchia burocratizzata» (alla madre, 25 aprile 1915).

[750] «Vorrei che taluni provassero e vedessero prima di credere alle loro idee e inorgoglirsene» (ad A. Monteverdi, 25 aprile 1915). «Qui – mentre si brontola qualcosa di molto vicino – la condizione è quella *vera* d'Italia, non dei retori patriotti dannunzieggianti» (alla madre, 6 maggio 1915).

[751] «La mia villeggiatura qui, se ha un difetto, è per la comodità troppo signorile che contrasta al mio temperamento» (alla madre, 24 agosto 1915). «Io son sempre nella mia villeggiatura casermistica e tanti tuoni lassù» (a G. Boine, 22 settembre 1915).

[752] "Checche" è un nomignolo di Rebora stesso.

«*Routine* macabra» e «carne anonima»: questi due elementi – il carattere di *anonimato* dei soldati e l'*abitudine* all'orrore – ritornano insistentemente nella descrizione che Rebora fa della guerra. In ciò sta l'origine della brutalizzazione che la guerra opera nei soldati: l'io perde la propria unicità, il proprio valore singolare; in guerra, scrisse Rebora nel '17, la persona è «spersonata».[753] In una situazione tanto precaria l'unico palliativo sembra essere l'abitudine, o, come disse alla sorella, l'*impietrirsi*, la sospensione della coscienza.[754]

Il 7 dicembre Rebora spedì all'amico Antonio Banfi una lettera nella quale si definì «un ugolino anonimo, fra lezzo di vivi e morti, imbestiato e paralizzato per la *colpa* e la pietà, e l'orrendezza degli uomini», e aggiunse:

> La vita […] ch'io lordo nella gora del tempo, è quella di un troglodita che chiude un cuore. Non il pericolo continuo – diviene una triviale monotona abitudine, il macello perpetuo a cui siamo esposti; non tanto nemmeno il patimento fisico (fango e gelo, barbuto e baffuto e rasato in capo come un galeotto – "menzogna", e sofferenza d'ogni intorno, indicibilmente), ma l'interiore è terribile = e voi non potete farvene idea.

Fin dall'inizio di dicembre le lettere documentano il sorgere di un latente esaurimento nervoso – travaglio noto a Rebora già prima della guerra.[755] Pochi giorni prima del Natale del 1915, dopo oltre un mese di convulsa trincea, l'esplosione di un obice 305 causò a Rebora febbre reumatica e un grave trauma dal quale si sarebbe ripreso solo qualche mese più tardi; egli abbandonò dunque la trincea e dopo pochi giorni fu trasferito in un ospedale milanese.[756]

2. Sono sufficienti i brevi passi citati per osservare la levatura stilistica che caratterizza la prosa epistolare di Rebora.[757] Si prenda ad esempio una frase estrapolata dalla lettera che egli inviò al padre Enrico il 10 novembre del 1915, quando cioè si trovava a poche ore dall'arrivo in trincea:

> L'enorme rantolo di centinaia di cannoni squarcia un inno alla brutalità.

In questa citazione si distinguono alcuni elementi di quello che dagli anni '60 è stato definito l'"espressionismo" reboriano.[758] Il predicato *squarciare* per esempio, tipico del violento stilismo verbale del poeta milanese,[759] conferisce materialità ai due elementi acustici (il *rantolo* e l'*inno*) e stabilisce fra di essi un rapporto dissacrante (un *inno*, per giunta, alla *brutalità*). Si tratta di un procedimento analogico, uno svolgimento ellittico impiegato frequentemente da Rebora, che ha qui anche carattere preposizionale; la particella *di*, infatti, crea un rapporto ambiguo fra il *rantolo* e i

---

[753] Cfr. l'*incipit* di *Arche di Noé sul sangue*, prosa reboriana pubblicata nel maggio 1917 su «La Brigata»: «Accogli, *Brigata*, una parola – da uno che spersonato nel male del tempo rimane tuttavia insanabilmente uomo» (p. 106).

[754] «Dì a Piera – che mi scrisse […] – che ho represso a stento un impeto di pianto (da tento tempo non mi veniva più – non *poteva*, tutto impietrito a vedere gli uomini)» (alla madre, 28-29 novembre 1915). Cfr. anche alla madre l'1 dicembre 1915: «Di me non dico: è un bene per la vostra tranquillità e conforto […] che ignorate il fango morale, la pietà e l'orridezza di ciò che avviene; e conosciate solo le notizie attraverso i giornali-tanin che ingannarono e ingannano la patria, e voi mamme! Del resto io resisto nel mio "dovere" – e sto bestialmente bene. Ho fede di ritornare per ciò che non vuol morire in me. L'unico vero pericolo è appunto l'abitudine ad esso: tu giri fra la morte ininterrottamente pronta come in galleria!».

[755] Cfr. al padre Enrico il 6 dicembre 1915: «Il mio corpo più è battuto e "meglio" sta – solo da qualche giorno, mi rode l'esaurimento dei nervi (dove son vulnerabile)».

[756] È in questa occasione che uno psichiatra gli diagnosticò la "mania dell'eterno".

[757] Cfr. F. FINOTTI, *Lo stile della prosa*, in *Le prose di Clemente Rebora*, a cura di G. DE SANTI e E. GRANDESSO, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 19-27.

[758] Cfr. F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit.; per una definizione di "espressionismo letterario" cfr. G. CONTINI, voce *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 780-801.

[759] Sullo stilismo verbale di Rebora cfr. G. CONTINI, *Clemente Rebora*, cit., pp. 111-118.

cannoni: in una sola immagine («L'enorme rantolo di centinaia di cannoni») vengono condensati l'inquietante rombo dei cannoni e il suo effetto, ossia lo straziante lamento dei soldati. Si notino poi la scelta del sostantivo deverbale *rantolo*, l'attento impiego delle figure di suono che crea un ingorgo di nessi consonantici duri e l'andamento ritmico del periodo.

L'epistolario dunque, che comprende un'ingente quantità di lettere private pubblicate *post mortem* e dunque prive di velleità letterarie, è ricco di passi che non stonerebbero se fossero incastonati in una poesia o in una prosa lirica. È quindi possibile desumere che l'espressionismo reboriano vive al di là delle opere *strictu sensu*: la sua radice è pre-letteraria e a-programmatica.[760] Rebora stesso, in alcune lettere degli anni universitari, prova a descrivere ad alcuni amici la genesi del suo comporre – in musica prima, a parole poi – sottolineandone l'urgenza psicologica ed esistenziale.[761] Già nel 1907 scrive a Monteverdi: «Ho deciso di starmene a Milano […] per compitare nella solitudine qualche po' di musica, e avvicinarmi con la realtà dei mezzi d'espressione al grande fuoco che mi divampa qui, per ora distruggitore senza luce»; e l'anno seguente, a Daria Malaguzzi:

> Talvolta, d'improvviso, [l'energia più buona] balza sì piena, sì armoniosa, sì veemente ch'io l'odo giganteggiare con sgomento insieme e con gioia; e allora una bontà malinconica e grande, un'infinita tenerezza diffusa mi culla in una dolcezza senza pari; in questo stato talora straripa l'arte e la bellezza oltre la mia sponda ed io m'ingegno a dominarla foggiandola in suoni e, più di rado, in parole. [4 marzo 1908]

A un anno dalla pubblicazione dei *Frammenti* Rebora manifesta al fratello Piero l'insofferenza provata nei confronti delle poetiche e dei programmi artistici, in quegli anni tanto dibattuti, e contrappone ad essi l'«indimostrabile necessità» del suo comporre versi:

> Avrei voluto rispondere […] con l'inviarti due o tre nuovi frammenti […] – non per l'arte, la "profondità" ecc. che me ne strafotto, ma a causa della loro più indimostrabile necessità. [27 giugno 1914][762]

L'espressionismo reboriano non nasce quindi dall'adesione a una poetica; esso ha piuttosto una matrice esperienziale: è l'esito linguistico di una sincera e travagliata ricerca psicologica ed esistenziale sfociata nella «necessità» dell'espressione artistica.[763] Riconoscere tale vincolo, per il

---

[760] Cfr. F. FINOTTI, *Lo stile della prosa*, cit., p. 19: «[Rebora] si appropria delle parole, e le trasforma espressivamente, cosicché il linguaggio pare attraversato da una impaziente energia».

[761] Cfr. R. LOLLO, *La prima guerra mondiale nella ricerca interiore di Clemente Rebora*, «Rivista rosminiana di filosofia e cultura», LXXII, 1978, p. 300: «La lucidità della coscienza reboriana, manifestata attraverso invenzioni formali e strutturali […] nulla concede all'estetismo, ma vuole porre interrogazioni fondamentali alla coscienza».

[762] Cfr. anche la già citata lettera del 13 marzo 1915 a De Robertis, neo-direttore della «Voce»: «Io non capisco (o non ho *tempo* di capire) cosa significhi grande o piccolo; è ridicolo infatti, e l'importante è tutt'altro per me. Io vivo specialmente, ossia sono un "anonimo". Quanto alla *Voce*, mi scusi; io lavoro per la mia professione e per tutto il resto più di tre quarti della giornata; e son mesi che – salvo qualche notte – non mi posso concedere alla mia necessità di scrivere e improvvisare musica».

[763] Cfr. F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, cit., p. 6: «Forse nasce qui quello speciale "correlativo oggettivo" che contraddistingue l'opera reboriana risolvendosi in espressionismo linguistico e in fitte "figure" analogiche: nel desiderio di un lirismo rinnovato, nel sentire lo stile non come un fatto stilistico ma come una conquista morale». Anche secondo Luperini la contraddittorietà che lacerava Rebora «non è risolta […] per via ideologica […], ma per via eminentemente stilistica» (R. LUPERINI, *I poeti della "Voce": l'espressionismo lirico di Sbarbaro, Rebora, Campana e il simbolismo di Onofri*, in *Il Novecento*, I, Torino, Loescher, 1981, p. 234). E così Mengaldo: «Si può dire che questa aggressività e incandescenza stilistica sia in Rebora anteriore alla messa in opera del testo poetico, una specie di dato biologico […]. In pochi poeti come in Rebora lo stile, più che riflettere un'ideologia, *è* immediatamente ideologia, anzi si direbbe la surroghi e ne colmi i vuoti con una sorta di gesticolazione psicologica e morale che da un lato veicola l'attivismo del soggetto e la sua volontà d'intervento nel mondo, dall'altro mima il caos peccaminoso della realtà rugosa» (P.V. MENGALDO, *Clemente Rebora*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 252).

quale occorre rintracciare nel vissuto del poeta l'origine del suo stile, permette di comprendere adeguatamente la rilevanza che l'esperienza della trincea ebbe nella produzione artistica di Rebora.

3. I componimenti scritti durante il biennio 1916-1917 documentano il tentativo di Rebora di *dire* l'«*esperienza* non dicibile» della trincea.[764] La guerra, oltre a offrire nuova materia alla lirica reboriana, a mio parere corregge e raffina lo stile dei *Frammenti lirici*.[765] Sottolineo di seguito tre elementi di discontinuità fra la produzione artistica pre- e quella post-bellica.

a) Dal «vecchio-nuovo», il nuovo.

In una lettera inviata a Monteverdi pochi mesi prima di pubblicare i *Frammenti lirici*, Rebora presenta la sua poesia come una combinazione di *vecchio* e *nuovo*.[766] Tale coesistenza è riscontrabile sotto ogni aspetto formale, ed è diversamente distribuita nei vari componimenti; alcuni di essi sono complessivamente più arditi e originali, altri dal sapore decisamente più tradizionale. Ma anche nei frammenti più innovativi sono rintracciabili echi lessicali e moduli retorici tipicamente ottocenteschi, e in particolare di marca leopardiana.[767] Nel Fr. II per esempio, espressioni emblematiche dello stilismo reboriano convivono con costrutti retorici tipici della poetica *vaga e indefinita* che Rebora decantò in uno scritto del 1910;[768] qui la terzina iniziale («Nella seral turchina oscurità / Pace su neve vaporando il piano / Sconfina melodioso»), nella quale l'accostamento analogico astratto-concreto tocca uno dei vertici dei *Frammenti*, è seguita da ridondanti periodi scanditi da un «Tu» anaforico riferito al «desiderio» del poeta, secondo un modulo già caro a Leopardi («Tu che fosti e sei il desiderio mio / Che tramutò gli aspetti / E non mai il suo dio», vv. 17-19). Così, nel Fr. VI, agli emblematici versi incipitari («Sciorinati giorni dispersi, / Cenci all'aria insaziabile: / Prementi ore senza uscita, / Fanghiglia d'acqua sorgiva», vv. 1-4) si accostano interiezioni enfatiche proprie di un lirismo ormai superato («Oh per l'umano divenir possente … », v. 25).

Nella produzione artistica dell'immediato dopoguerra, invece, la limatura del *vecchio* appare pressoché assoluta: Rebora si affranca dai moduli linguistici e retorici ottocenteschi, si emancipa dagli stilemi leopardiani che innervano buona parte dei *Frammenti*; l'espressionismo si fa più estremo e asciutto nel tentativo di rappresentare una realtà che non concede margini a magniloquenza e raffinatezza.

b) Dalla filantropia idealista all'oggettivazione dell'esperienza.

In una severa recensione ai *Frammenti* apparsa nel 1913, Emilio Cecchi definì Rebora un «fiacco poeta idealista […] escluso dalla realtà poetica perché sempre sospeso a una funicella dialettica».[769] Il suo filosofeggiare in versi, che il frammento d'apertura («L'egual vita diversa urge intorno») sembra indicare a programma dell'intera raccolta, si declina in ripetuti riferimenti alle categorie di *tempo*, *storia* e soprattutto di *idea*. Si veda per esempio la chiusa del Fr. VIII:

[764] A Monteverdi l'1 agosto 1915: «Sapessi quanta *esperienza* non dicibile, e quanta luce nuova mi ventila infuocata attendendo – se sarà destino – di irraggiare, per chi mi ama». Durante il periodo trascorso in trincea Rebora non scrisse poesie: «Si vive e si muore come uno sputerebbe […] Non so più scrivere né esprimere: saprò – non che voglia – quando canterò, perché non intendo morire» (a L. Mazzucchetti, 3 dicembre 1915).

[765] Cfr. M. GIANCOTTI, *Lettura di due prose liriche reboriane:* Stralcio *e* Perdono?, «Per leggere», XV, 2008, p. 59: «I testi bellici portano al parossismo la tensione espressiva della prima raccolta, concentrando e accumulando l'energia della scrittura in grovigli sintattici e semantici». Cfr. anche A. FRATTINI, *L'esperienza della guerra nella coscienza e nella poesia di Rebora*, cit., p. 851 e Z.G. BARANSKI, *Italian Literature and the Great War: Soffici, Jahier, and Rebora*, «Journal of European Studies», X, 1980, pp. 169-173.

[766] Nella lettera Rebora esprime le proprie perplessità nei confronti della «Voce» quale sede più opportuna alla pubblicazione dei *Frammenti lirici*: «A te poi dirò che [l'ambiente vociano] non mi pare troppo adatto alla varia comprensione del vecchio-nuovo della mia poesia» (27 febbraio 1913).

[767] Cfr. C. RICCIO, *Fonti ottocentesche di Clemente Rebora*, Napoli, Loffredo, 2008.

[768] Cfr. C. REBORA, *Per un Leopardi mal noto*, a cura di L. BARILE, Milano, Scheiwiller, 1992.

[769] E. CECCHI, *Esercizî ed aspirazioni: Rèbora e Mulas*, «La Tribuna», 12 novembre 1913.

«S'ingorga il minuto e ritorna / Con àlito morto l'idea. / L'idea che quando ritorna / Un fatto trascina; e per sempre» (vv. 40-43). Come notò precocemente Contini, all'idealismo si accompagna una sentita filantropia di stampo mazziniano che prende forma nella «bella gagliarda *bontà*» (Fr. I, v. 27), supremo ideale umano che anima l'azione civile del poeta.[770]

Ma l'*idea* e la *bontà*, lo storicismo e il moralismo non reggono all'urto della guerra; di fronte alla tragedia mondiale essi si rivelano categorie impalpabili e inconsistenti. Concetti e speculazioni lasciano così spazio alla rappresentazione di vivide scene di trincea nelle quali il vissuto del poeta è rispecchiato e oggettivato. In queste poesie la voce di Rebora, per lingua, ritmo e stile, manifesta caratteristiche già riscontrabili nei *Frammenti*, ma raggiunge un equilibrio e una coincidenza con l'esperienza evocata che forse solo l'undicesimo dei *Frammenti* («O carro vuoto sul binario morto») aveva raggiunto.[771]

La poesia *Viatico*[772] è un esempio di *mise-en-scène* nella quale l'autore rivolge una straziante invocazione al «tronco senza gambe» di un ferito che «tra melma e sangue» implora l'aiuto dei compagni; la supplica del poeta di «affrettare l'agonia», di morire in fretta e «in silenzio», si compie nel verso finale, lapidario, che tocca il culmine della desolazione: «Grazie, fratello».[773]

Con *Voce di vedetta morta*[774] la poesia di guerra reboriana raggiunge un vertice. Ad aprire il componimento un asciutto «C'è» introduce in *medias res* il lettore sul campo di battaglia; non si tratta di un ricordo, la scena è *hic et nunc*:

> C'è un corpo in poltiglia
> Con crespe di faccia, affiorante
> Sul lezzo dell'aria sbranata. (vv. 1-3)

L'espressione «aria sbranata» è emblematica: attraverso il participio *sbranata* Rebora infonde una dose di materialità a una realtà non astratta ma impalpabile, l'*aria*, così da poterla aggredire e violare; tutta la realtà partecipa così della bestialità della guerra.

Dal quarto verso vi è un brusco mutamento di prospettiva, cambia la voce narrante: dalla terza persona esterna prende la parola proprio il «corpo in poltiglia», che dal titolo sappiamo essere una vedetta morta. Comincia quindi un monologo che rievoca quello dei grandi dannati danteschi:

> Frode la terra.
> Forsennato non piango:
> Affar di chi può, e del fango. (vv. 4-6)

La vedetta ostenta imperturbabilità, ma dalle sue parole traspare un livore che affiora nel monito rassegnato rivolto a chi dalla guerra è riuscito a salvarsi:

> Però se ritorni
> Tu uomo, di guerra
> A chi ignora non dire;
> Non dire la cosa, ove l'uomo
> E la vita s'intendono ancora. (vv. 7-11)

---

[770] «Come nel rapporto dell'idea al reale lo storicismo declina verso il bergsonismo, così nel rapporto dell'uomo ai molti declina verso una filantropia mazziniana» (G. CONTINI, *Due poeti anteguerra: Dino Campana e Clemente Rebora*, cit., p. 117).

[771] Cfr. M. GIANCOTTI, *Lettura di due prose liriche reboriane:* Stralcio *e* Perdono?, cit., p. 70: «Sembra che la scelta dell'oggettività del documentare implichi di per sé una forma espressiva contratta, stravolta nelle regole grammaticali e sintattiche: come se queste parole distorte e accartocciate su se stesse non fossero scelte dall'autore, ma pretese dalla realtà sconvolta della guerra. È così che il massimo arbitrio stilistico, e la massima escursione espressionistica dalla norma della lingua, diventano il più obiettivo strumento focalizzazione della tragedia».

[772] Pubblicata su «La Raccolta», I, 1918, 15 maggio.

[773] Il tema della "fratellanza" rievoca il coevo *Porto sepolto* ungarettiano (1916), ma la tonalità antitetica ne esaspera la brutalità.

[774] Pubblicata su «La Riviera ligure», XXIII, 1917, 1 gennaio.

L'abominio della guerra ha svelato l'inganno della realtà («Frode la terra»): «l'uomo» e «la vita» possono *intendersi* solo ignorando quanto è accaduto. Perfino nell'atto amoroso tale incompatibilità non può essere superata, anzi è proprio lì che essa emerge più acuta:

> Ma afferra la donna
> Una notte, dopo un gorgo di baci,
> Se tornare potrai;
> Sòffiale che nulla del mondo
> Redimerà ciò ch'è perso
> Di noi, i putrefatti di qui;
> Stringile il cuore a strozzarla:
> E se t'ama, lo capirai nella vita
> Più tardi, o giammai. (vv. 12-20)

«Soffiale che nulla del mondo redimerà ciò ch'è perso di noi, i putrefatti di qui»; non v'è più traccia del programma solidaristico proposto nel primo dei *Frammenti* («Vorrei palesasse il mio cuore / Nel suo ritmo l'umano destino, / E che voi [bella gagliarda bontà] diveniste […] / L'aria di chi respira / Mentre rinchiuso in sua fatica va», vv. 23-29).

c) Dal frammento alla prosa.

La maggior parte dei componimenti di guerra sono prose. La prosa lirica era una forma inedita per Rebora, sebbene non lo fosse per l'ambiente vociano da lui frequentato. Si nota infatti una minore familiarità rispetto alla poesia, una sperimentazione alle volte incompiuta e acerba nella ricerca di una forma che esprimesse con maggior efficacia la materia trattata. Il metro, per quanto libero, comporta infatti una compostezza che può stonare con l'esperienza sconvolta della guerra. La prosa reboriana è lirica, anche per ritmo e architettura retorica, ma la veste è apparentemente meno governabile rispetto a quella poetica; si riconosce spesso una versificazione interna che distende un ritmo a tratti anche molto regolare, ma sempre intemperante, debordante.

L'esempio più compiuto di questo tentativo si ha con la prosa intitolata *Perdòno?*, pubblicata sulla «Brigata» nell'aprile del '17. Dopo una concisa e deturpante *ouverture* paesaggistica, un intero paragrafo è dedicato alla minuziosa e macabra descrizione di un cadavere che ha fatto per una notte da giaciglio al poeta.

> Stralunò il giorno.
> Allora, scrollandomi in piedi, mi volsi al giacile, ov'ero ammainato a dormire. Fungaia d'un morto saponava la terra, a divano.

Il cantilenante ritmo anapestico irretisce il lettore, e il linguaggio esasperatamente espressionistico dà forma a un'immagine ripugnante:[775]

> Forse tre settimane. Schizzava il corpo, in soffietto, dai brandelli vestiti; ma ingrommata la testa, dal riccio dei peli spaccava alla bocca, donde lustravano denti scalfiti in castagna rigonfia di lingua. E palude d'occhi verminava bianchiccia, per ghirigori lunari.

Al termine della descrizione affiora l'io lirico, e il tono cambia per qualità e ritmo divenendo a tratti dolce e malinconico:

> Feci come per tergerlo al cuore – ma viscido anche il mio cuore. Perdòno?
> Diedi come a fasciarlo di sguardi – ma senza benda i miei sguardi. Perdòno?
> Mamma – era un cosino che faceva pipì, una stella, da bimbo. Perdòno?

[775] Il ritmo regolare, il violento consonantismo e la materialità del soggetto sono elementi che suggeriscono la declamazione del brano.

L’impotente tentativo risolutore è scandito dal ritornello «Perdòno?»; da qui il poeta prende le mosse per sviluppare un pensiero universale sul contrasto fra la misteriosa unicità dell’io e la sua finitezza:

> Era per sé irriproducibilmente creato; viveva: e forse gliela volevi tu, sorte, una donna. Perdòno?
> Indicibile uno, strappato al segreto suo vivo, per sempre finito; se per la gente a venire, in grandezza caduto – l’immemore tempo è nessuno, e non cade. Perdòno?

Ma in trincea non c’è spazio per pensieri tanto profondi, e la chiusa, formata dall’unico rigo separato dal resto della prosa, è spietatamente aritmica: una cadenza irrisolta e dissonante, un ordine esterno e perentorio in presa diretta che tronca brutalmente la riflessione del poeta e riporta il lettore alla nuda realtà:

> «Staccatelo e seppellitelo qui. Via svelti!»

Una simile prosa poetica, polifonica e drammatizzata, da una parte mantiene l’inconfondibile accento stilistico reboriano, dall’altra documenta la novità che l’esperienza della trincea ha provocato nel linguaggio del poeta, e che lo condiziona anche nella stesura dei *Canti anonimi* (“anonimi”, appunto) del 1922.

COMUNICAZIONI E SCHEDE

LETTERE DA GALLIPOLI / GELIBOLU MEKTUPLARı

di Gert Brojka

> *Cenab-i Hak Osmanlı milletine özelikle İslam ahalisine bilhassa ihsan buyursun!*
> Dio onnipotente dia al popolo ottomano ma in maniera particolare a quello musulmano beatitudine![776]
> *Ben size taarruz emretmiyorum, ölmeyi emrediyorum. Biz ölünceye kadar geçecek zamanda yerimizi başka kuvvetler alabilir.*[777]
> Non vi ordino di attaccare, vi sto ordinando di morire. Fino a morte avvenuta, nel tempo che trascorrerà, il nostro posto lo possono prendere altre truppe!
> Colonello Mustafa Kemal, Gallipopi, 25 aprile 1915.
> *I threw my hat into the air, the wind took it and swept into the river – it was the first loss of the war.*[778]
> *Just we was about to start, shells began to land all over the place. This was common, and was known as the 'morning hate. The mules knew what to expect and were pulling at their ropes – we did not.*[779]

Introduzione

I Dardanelli sono lunghi 40 chilometri e al loro imbocco larghi 1.5 chilometri. Essi sono una difesa naturale per la città di Istanbul, che dista 270 km. Per i Turchi la Battaglia di Çanakkale (la Campagna di Gallipoli) evoca memorie epiche nella storiografia e nella memoria nazionale alla stregua delle battaglie della Somme, di Verdun e di Leningrado per i Britannici, i Francesi e i Russi. Fu una grande vittoria di spirito e di coraggio, che richiese uno sforzo immane per le capacita belliche turche, ma rimane unica nel suo genere poiché commemorata anche dalla parte degli Anzac nella giornata dell' "Anzac Day" che si festeggia il giorno in cui ebbe inizio la campagna (25 aprile 1915). Le lettere dal fronte riguardano anche i popoli dell'Australia e della Nuova Zelanda, ma in questo scritto ci riferiamo sostanzialmente alla sola situazione turca ottomana.

Parole chiave: Gallipoli, prima guerra mondiale, lettere dal fronte, Fikret Yılmaz

Nella letteratura turca di guerra le fonti piu accreditate sull'argomento sono il romanzo di Kemal Tahrir, *Yorgun Savasçı* / *Il guerriero stanco* e quello di Ilhan Selçuk '*Yüzbaşı Selahattin'nin Romani* / *Il romanzo del comandante Selahatin*.
Le lettere dal fronte turco da parte dei soldati sono assai rare poiché il tasso generale di analfabetismo era estremamente elevato anche in ambienti urbani per non parlare della realtà rurale, in cui era sconosciuto ogni tipo di letteratura.[780] In questo contesto la corrispondenza dei soldati era assai rara e nella maggior parte dei casi venivano inviate lettere preconfezionate per essere spedite a casa e che, d'altra parte, si supponeva dovessero essere lette da altrettanti analfabeti (la guerra offre casi comici, tragi-comici).
Fikret Yilmaz ci ha riportato una fitta correspondenza di grande valore tra il sergente dell'esercito ottomano Kenan Bey e sua moglie Zehra Hanim/Signora. Queste lettere, al di là dei soliti aspetti

[776] F. YıLMAZ, *Gelibolu Mektupları 1912-1915*, Istanbul, Bahçeşehir Üniversitei Yayınları, 2014, p. 119.
[777] C. DURA, *Düşmanı çağırdılar, satıldık, uyanın*, Izmir, Ileri Yayınları, 2005, p.90.
[778] I. LYSTER, *Among the Ottomans. Diaries from Turkey in World War I*, London, Tauris, 2011, p. 84.
[779] Ivi, p. 93.
[780] M. BEŞIKCI, *The Ottoman mobilization of man power in the First World War*, Leiden, Brill, 2012, p. 85.

pubblicitari, ove le lettere dovevano osannare il coraggio e il sacrificio eroico dei soldati,[781] ci offrono uno specchio dei sentimenti propri ai combattenti.

Yusuf Kenan Bey e Zehra Hanım

Di certo in quelle condizioni infernali la maggior parte dei soldati era destinata a una morte sicura e gran parte della corrispondenza dal fronte esprime toni pessimistici: non si può che divenire *Gazi*, ossia vincitori in guerra, oppure *Şehid*, martiri che guadagnano il paradiso. Una eloquente descrizione di tale situazione ci viene resa dallo stesso Atatürk[782]:

> Our life here is truly hellish. Fortunately my soldiers are very brave and tougher than enemy. What is more, the private beliefs to carry out orders which send them to thier death. They see only two supranatural outcomes: victory for the faith or martyrdom. Do you know what the second means? It is to go straight to heaven. There the houris, God's most beautiful women, will meet them and will satisfy their desires for all eternity! What great happinness!

Dall'altro canto anche i ricchi diari e le lettere degli Anzac offrono un panorama analogo a quello delle lettere riportate dal fronte turco circa il significato della vita.[783]
In questo contesto, la corrispondenza di Kenan Bey e Zehra Hanım ci parla della quotidianità, di come trascorreva la vita al fronte. I consigli che si davano reciprocamente moglie e marito ci portano a vedere la guerra in un'altra dimensione. Il pensiero riccorente di Kenan Bey sono le figlie, la loro salute e quella di sua moglie.

> Mia cara Zehra [...] giorno e notte sei tu il perno dei miei pensieri. Sei nella mia anima, nel mio spirito, la mia felicità sei tu, solo tu. Per questo motivo, la cosa piu felice è aver appreso, dopo una lettura attenta della tua lettera, che sei in salute.[784]

Un altro problema riccorrente per la famiglia era quello del reperimento degli alimenti necessari a una vita decorosa. Il sentimento che veniva più spesso rappresentato era la preoccupazione di non ricevere più lettere dal fronte, un chiaro messaggio che la persona amata era deceduta. Si leggano queste parole della consorte:

> Mia grazia e virtù, caro mio signore, ho preso la lettera che aspettavo con amore, con parole che accarezzano l'anima e con grande ringraziamento. La lessi tante volte. E la sto rileggenedo tuttora. I miei sentimenti nei tuoi confronti vengono motiplicati dieci volte oppure che ne so, mille volte? Sento di essere la persona piu fortunata al mondo.[785]

---

[781] MUSTAFA ARIKAN, *A Canakkale Martyr and what happened to his letter*, Akademik Bakış, Cılt 5, Sayı 9, Kış 2011, pp. 213-243. Mustafa Arıkan ci riporta nel suo articolo la distorsione e l'alterazione delle lettere spedite dal fronte in chiave della loro lettura nazionalistica. Per questo motivo, egli analizza una famosa lettera nella storiografia turca come quella dell'ufficiale in riserva Ibrahim Ethem.
[782] A. MANGO, *Atatürk*, London, John Murray, 1999, p.365.
[783] P. REES, *The other Anzacs, Nurses at war, 1914-1918,* Crows Nest, Allen & Unwin, 2008, p. 100. «Gallipoli frightened her. I have a horror of that place, which I can't get over; the shell I am used to and the noise and firing. Everyone said the Peninsula was 'hell and death'. And that was where her brother was».
[784] FIKRET YILMAZ, *op. cit.*, p.77. '*Sevgili Zehracığım* (...) *şu aralık başlıca düşüncem bilhassa senin sıhhat ve afiyet başka bir şey değildir. Zira şu son zamanda içine düştüğün sürekli hastalıkar, seni değil emin ol ki ancak beni eritiyordu. Bü sözleri gayet basit ve hem de lakırdır olsun diye yazdığım zannına kapıla. Gece ve gündüz düşüncelerim ancak sensin. Canımdasın, ruhumdasın, saadetimdesin sen. Bunun için, mütalaa ettiğin mektubunuzda beni gerçekten sevindiren konu sıhhat haberlerinizdir*.'
[785] Ivi, p.78. '*Lütufkarım, Sevgli beyim, Beni cidden ihya eden, gönül okşayan kelimelerle dolu ilftifatnamenizi büyük bie sevinçle aldım. Per çok kereler okudum. Hala da okumaktayım. Size karşı olan hissiyatım yüz kere mi, ne bileyim bin kere mi artıyor? Kendimi dünyanın en bahtiyar addetmekteyim'.*

Ma il vero perno della corrispondenza sono le figlie. Zehra scrive al marito:

> Mio signore per quanto riguarda le figlie: Non domandarmi quanto Rüçha mi chiede di te! Ieri durante tutta la giornata disse agli ospiti che il nostro signore (papà) è andato a Madyos. Ieri sera prese in mano la tua foto e diceva: 'Ah mio caro papà torna (ti prometto) che non farò piu la monellina e nel frattempo baciava e odorava la (tua) foto. Gli ospiti si misero a piangere involontariamente. Che Dio onnipotente non distolga la sua attenzione dai bambini e li faccia crescere con quattro occhi (entrambi i genitori) e nel minor tempo possibile ci riunisca. Amin.[786]

Zehra Hanin in una altra lettera chiese al marito della cioccolata dicendo che era impossibile per lei non fare questa richiesta 'vergognosa' in quanto la figlia andava in giro tutto il giorno dicendole: «(Se)Tu scrivi a papà, allora gli scriverò pure (io), per la mia cioccolata e le castagne. Ed io fui obbligata a scriverti»[787]. Cioccolata che Kenan Bey riuscì a trovare e a spedire a casa, grazie ai colleghi tedeschi, comunicando alla moglie che la figlia poteva mangiarne quanta voleva e che quando l'avrebbe finita Dio misericordioso gli avrebbe dato una nuova possibilità di reperirne altra. Di certo non potevano mancare lettere che parlavano dell'andamento della battaglia ma che cercavano soprattutto di tranquillizzare la consorte:

> [...] nella guerra che continua da qualche mese siate pur certa che i caduti in battaglia per questioni militari non sono più di venti. Questo può sembrarti una bugia ma lo sai che (io) non scrivo nulla al di fuori della verità. Se Dio Vuole (Inş'Allah) questa gentaglia sarà eliminata nel minor tempo possibile[788].

Kenan Bey avrebbe perso la vita il giorno dello sbarco alleato il 25 aprile 1915. In mezzo al fronte, in una battaglia di atroce intensità, parlare di cioccolata ci richiama al senso della vita, più umano e nobile del sentimento del sacrificio per la patria dove l'unica consolazione rimane il dolore e la memoria, una memoria fatta di lacrime e atrocità. Alla fine una parente di Zehra Hanım le scrive a proposito di suo marito, che era scomparso come Kenan, e del dolore che provava per la perdita del consorte:

> Dio ma cosa sto scrivendo? Non ci rimangono che i sogni per riunirci? Se tutto ciò fosse sopportabile, sono i figli che rendono questa pazienza vana. Mia figlia voleva suo padre e chiamandolo per casa (dove sei mio signor padre?) andò in bagno e aprì la scatola in cui teneva gli attrezzi per la barba. Aperta la scatola, la annusava e la baciava, ricordando i baci che le dava suo padre. Ed io di nuovo cominciai a piangere come una mula [...]. Che Allah ci dia pazienza, non c'è altra salvezza. Con il permesso vostro vi abbraccio con tutta la mia forza.[789]

---

[786] Ivi, p 81. '*Beyim gelelim kızlara: Rüçhan'ın sizi armasını hiç sorma! Bütün gün gelen misafirlere, ''Bizim beyimiz Madyo'a gitti'der. Dün akşam sizin fotoğrafınız eline geçmiş; 'Ah Beybabaciğim artık gel yaramazlık yapmayağım diye hem öpüyor hem kokluyordu. Misafirler gayr-i ihtiyar ağladılar. Hemen Cenab-i Hak çocuklar hürmetine dört gözden ayırmasın ve en yakın zamanda kavuştursun, amin.'*

[787] Ivi, p 82. '*Sen yaz da ben de bey babana yazayım, bana çikolata, kestane niçin göndermiyor diye soracağım' diyor. Ben de yazmaya mecbur oldum*.'

[788] Ivi, p 130. '*Bir çok aydan beri devam eden savaşlarda da emin olunuz ki askerce olan tefat yirmiden fazla değildir. Bu size yalan gibi gelir ama bilirsiniz ki gerçeğin dışında hiçbir şey yazmam. İnşallah bu hainler yakında büsbütün mahvolacaktır*.'

[789] Ivi, p.148.*'Ah neler yazıyorum ya Rab! Ne yapalım kavuşmak rüyada kaldı. Siz de öyle mi kardeşim? Bir de yavrucuğunuz beybab dedikçe ne yapıyorsunuz? En tahammülsüz ateş işte o. Şimdi bu dakikada Nezih babasının tuvalet kutusunu gördü. Hemen bir istek ile açıp bıyık yağını alarak anne beybabacığım kokuyor diye koklaya öptü. Bende yine katılır gibi ağlamaya başladım. Nezih vakit vakit ciğerler pareleyecek sözler sarf ediyor. Hemen Allah sabır versin, başka kurtuluş çaresi yokç Müsaadenizle sizi var kuvvetimle sıkarak kucaklarım.'*

Conclusione

Secondo le fonti ottomane la battaglia di Çanakkale durò dal 4 aprile 1915 al 19 dicembre 1916, causò 56.643 vittime in campo ottomano, 97.007 feriti e 11.128 dispersi su un totale di 311.000 soldati schierati.[790]

La corrispondenza di Yusuf Kenan Bey e Zehra Hanım, al di là di ogni strumentalizzazione esaltante il nazionalismo e la demonizzazione del nemico, ci propone l'universalità dei sentimenti che prevalgono nell'essere umano. D'altronde l'universo dei sentimenti non si sofferma nelle trincee ma si ripercorre in un linguaggio unico e universale per tutta l'umanità! Queste lettere non fanno altro che rafforzare la convizione che la guerra sia una grande tragedia in tutti i suoi aspetti e non esiste alcuna epica dei campi di battaglia ma solo dolore, lacrime e agonie.

Per questo motivo, nella giornata che commemora la vittoria sulle truppe alleate nel 1934, in onore di tutti i caduti, Atatürk ha pronunciato uno dei suoi più bei discorsi, che gli è valso un monumento a Canberra in Australia. Tuttora rimane l'unico generale avversario ad avere una statua in un paese 'nemico':

> Sul territorio di questo paese agli eroi che hanno versato il sangue! Qui, siete nella terra di un paese amico. Dormite (riposate) nella pace e nella tranquillità. Voi siete/riposate vicini ai Mehmetçikler. E voi madri che avete portato i figli in guerra da terre lontane! Asciugatevi le lacrime! I vostri figli sono nel nostro petto. Oramai dormiranno tranquilli e riposeranno in pace. Essi dopo aver dato la vita in queste terre, da adesso in poi sono diventati nostri figli.[791]

Bibliografia

A. MANGO, *Atatürk,* London, John Murray, 1999.

B. TOKEL*, Destan ve Abide, Ankara, Kultur ve Turizm Bakanligi Yayinlari,* 2005.

C. DURA, *Düşmanı çağırdılar, satıldık, uyanın*, Izmir, Ileri Yayınları, 2005.

E. ERICKSON, *Ordered to die: A history of Ottoman army in the First World War*, Wesport, Greenwood Publishing, 2001.

F. YILMAZ, *Gelibolu Mektupları 1912-1915*, Istanbul, Bahçeşehir Üniversitei Yayınları, 2014.

I. LYSTER, *Among the Ottomans. Diaries from Turkey in World War I*, London, Tauris, 2011.

M. BEŞIKCI, *The Ottoman mobilization of man power in the First World War*, Leiden, Brill, 2012.

M. ARIKAN, *A Canakkale Martyr and what happened to his letter*, Akademik Bakış, Cilt 5, Sayı 9, Kış 2011. pp.213-243.

P. REES, *The other Anzacs, Nurses at war, 1914-1918,* Crows Nest, Allen & Unwin, Crows, 2008.

[790] E. ERICKSON, *Ordered to die: A history of Ottoman army in the First World War*, Westport, Greenwood Publishing, 2001, p.94-95.

[791] B. TOKEL, *Destan ve Abide*, Ankara, Kultur ve Turizm Bakanligi Yayinlari, 2005, p. 11. *'Bu memleketin toprakları üstünde kanlarını döken kahramanlar! Burada dost bir vatanın toprağındasınız. Huzur ve sükun içinde uyuyunuz. Sizler Mehmetçiklerle yan yana, koyun koyunasınız. Uzak diyarlardan evlatlarını harbe gönderen analar! Gözyaşlarınızı dindiriniz. Evlatlarınız bizim bağrımızdadır, huzur içindedirler ve huzur içinde rahat rahat uyuyacaklardır. Onlar bu toprakta canlarını verdikten sonra artık bizim evlatlarımız olmuşlardır.'*

IL ROMANZO COME STORIA E COME POLEMICA STORIOGRAFICA *I QUARANTA GIORNI DEL MUSSA DAGH* DI FRANZ WERFEL

di Roberto De Simone

Introduzione

Il 23 aprile 1915, il governo ottomano, retto dal Comitato di Unione e Progresso (*İttihad ve Terakki Cemiyeti*), fa arrestare le più influenti personalità armene della capitale, e comincia le prime deportazioni: con l'esclusione delle comunità di Istanbul, Smirne e Aleppo, e di quelli di fede protestante e cattolica, si decreta che tutti gli armeni vanno trasferiti nella Mesopotamia e nella Siria del nord. Le disposizioni concernenti la deportazione e il reinsediamento degli armeni sono molto dettagliate, prevedono assegnazione di terre all'arrivo e distribuzione di viveri lungo il viaggio, oltre alla possibilità di trasportare tutti i beni mobili. Ma la realtà dei trasferimenti si rivelerà ben altra. Organizzate in modo improvvisato e caotico, le deportazioni si svolgono molto diversamente a seconda dei luoghi: in certi *vilayet* le autorità locali sono più benevole, altrove si comportano spietatamente. Le carovane di deportati, lasciate spesso senza acqua e cibo, in molti casi subiranno violenze da briganti curdi o dai soldati di scorta. Ridotti alla fame, derubati, violentati, uccisi come bestie, quelli che arriveranno nei campi vivi saranno pochi, e il risultato finale del "reinsediamento" sarà la morte di circa un terzo degli armeni ottomani. Le deportazioni si concludono lentamente tra la fine del 1915 e la primavera del 1916, quando il ministro dell'Interno Tal'at *Paşa* emana l'ordine di porvi fine.[792]

Vi sono dei rari casi di resistenza tuttavia, come quello dei sette villaggi armeni del *Musa Dağ* (in lingua turca) o *Musa Ler* (in lingua armena), un massiccio montuoso tra Antiochia e il Mediterraneo, nell'attuale regione turca dell'*Hatay*. Quando viene diramato l'ordine di deportazione gli abitanti dei villaggi si ribellano,, si procurano delle armi e salgono sulle pendici della montagna, dove si barricano e respingono per quasi due mesi le minacce e i ripetuti assalti delle forze turche. L'assedio ai montanari armeni si conclude con il loro insperato salvataggio da parte di navi francesi, le quali avvistano sulla montagna una grande bandiera bianca con la croce rossa, usata dai ribelli per chiedere aiuto: scampano così alla morte circa 4.000 persone, trasferite a Port Said, dove la comunità rimarrà fino alla fine del conflitto, offrendo molti dei suoi uomini agli eserciti alleati. Gli armeni del *Musa Dağ* ritornano alla terra natia quando viene stabilito il Mandato francese in Siria e Libano, finché, nel 1939, l'annessione concessa alla Turchia della regione dove abitavano, il *sancak* di Alessandretta, non li spingerà a emigrare in massa e ristabilirsi nella valle della Bekaa, in Libano.[793]

Questa epopea di resistenza e determinazione poco conosciuta diventa oggetto di un grande romanzo storico nel 1933, scritto dal poeta e romanziere austriaco di origini ebree Franz Werfel: *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, in originale *Die vierzig Tage des Mussa Dagh*. L'autore riesce a farne un'opera di ampio respiro, trascinante, epica e di sapore quasi mistico ma al tempo stesso piuttosto aderente agli eventi storici, rievocati nel libro traendo spunto direttamente da documenti dell'epoca. Tuttavia, molti dei personaggi principali della narrazione sono di fantasia, e proprio nel

[792] Per questioni di spazio ci si limita a rimandare ai seguenti testi sui massacri armeni del 1915-1916: G. LEWY, *Il massacro degli armeni. Un genocidio controverso*, Torino, Einaudi, 2006; M. FLORES, *Il genocidio degli armeni*, Bologna, il Mulino, 2006; P. DUMONT – F. GEORGEON, *La morte di un impero* (1908-1923), in *Storia dell'impero ottomano*, a cura R. MANTRAN, Lecce, ARGO, 2004 [1989]; V. N. DADRIAN, *Storia del genocidio armeno. Conflitti nazionali dai Balcani al Caucaso*, Milano, Guerini, 2003; T. AKÇAM, *Nazionalismo turco e genocidio armeno. Dall'Impero ottomano alla Repubblica*, Milano, Guerini, 2006; Y. TERNON, *Gli armeni: 1915-1916, il genocidio dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2003.

[793] Cfr. F. AMABILE, M. TOSATTI, *La vera storia del Mussa Dagh*, Milano, Guerini, 2003; F. AMABILE, M. TOSATTI, *Mussa Dagh: gli eroi traditi*, Milano, Guerini, 2005.

titolo Werfel si concede una licenza poetica, dal momento che l'assedio agli armeni sul monte era durato in verità 53 giorni.

Brevi cenni per un lungo romanzo

L'opera di Werfel narra le vicende della famiglia Bagradian, in particolare del capofamiglia Gabriele, vissuto per buona parte della sua vita a Parigi e perfettamente occidentalizzato, che torna con la moglie francese Juliette e il figlio Stephan al villaggio natale di Yoghonoluk, uno dei sette villaggi armeni del *Mussa Dagh*. I Bagradian saranno progressivamente coinvolti nell'*escalation* della persecuzione: prima a Gabriele non viene inviata la chiamata alle armi, poi i suoi sospetti aumentano contattando le autorità locali ad Antiochia e incontrando un vecchio amico di famiglia turco, un *sufi* nemico dei Giovani Turchi (uno dei numerosi casi in cui lo scrittore sottolinea che la causa del male sono i turchi europeizzati, atei e nazionalisti, non tutto il popolo turco).[794] In questa fase Werfel rappresenta l'iniziale emarginazione della comunità armena dalla conduzione della guerra durante i primi mesi, e il salire della tensione col protrarsi del conflitto: ai volontari armeni non è mai concesso di recarsi al fronte e li si relega a riparare le strade militari o lavorare alle salmerie, poiché ritenuti potenziali traditori.[795] Poi arriva l'arresto dei notabili armeni di Istanbul, che conferma a Gabriele l'arrivo di nuovi soprusi contro gli armeni.

Inizialmente i montanari non si curano di quel che accade, convinti che violenze e angherie non intaccheranno il loro piccolo mondo, ma poi l'episodio (anche questo reale) dei disordini di Zeytun e della sanguinosa repressione turca, poco più a nord, irrompe nelle loro vite quando giungono quattro sopravvissuti presso i villaggi, a testimoniare con i loro traumi fisici e mentali il pericolo in arrivo.[796] Allora Bagradian, d'accordo con il prete Ter Haigazun e altri notabili locali, organizza la difesa dei villaggi. La scena di un dialogo tra Enver *Paşa*, e il missionario tedesco Johannes Lepsius sulla questione armena, realmente avvenuto e che l'autore inserisce nel racconto trascrivendo il colloquio da un documento originale, rappresenta uno dei momenti in cui la testimonianza storica irrompe nella narrazione, e getta luce sul disprezzo di Werfel per il razionalismo e l'ottusità della burocrazia politico-militare, oltre ad ammonire indirettamente, con notevole preveggenza, che quel che era avvenuto in Turchia poteva toccare anche alla Germania.[797] Sarà in questo brano, e in quello subito successivo della visita di Enver a Tal'at, Ministro dell'Interno, che Werfel mostra esplicitamente la sua convinzione dell'esistenza di un piano premeditato da parte del governo turco per sterminare gli armeni e inseguire il sogno panturanico di un impero turco che vada dall'Anatolia all'Asia centrale.[798]

In seguito i gendarmi turchi giungono nella zona del monte per rastrellare i villaggi: inizialmente sottovalutano la portata della rivolta del *Mussa Dağ* e usano alcune blandizie e inganni per indurre la popolazione a lasciare i propri rifugi; poi attaccano senza pietà e cercano di affamare i ribelli, in attesa di radunare più uomini. Il disperato piano degli armeni della montagna è di stare rinserrati e attendere, confidando di attirare una nave alleata: nel mentre, la lotta per difendersi dai turchi e dalla fame allontana Gabriele dalla propria famiglia, inducendo da un lato Juliette a invaghirsi di un giornalista greco-armeno, dall'altro Stephan a gettarsi senza risparmio nella ricerca di provviste e informazioni oltre le linee nemiche per amore di una sopravvissuta di Zeytun. In questi eventi si può forse vedere una metafora dell'allontanamento dei paesi amici della causa armena nel momento del pericolo (la moglie di Gabriele è francese) e dell'irresponsabilità degli armeni della diaspora nel combattere per un'Armenia indipendente senza badare alle ricadute sui loro compatrioti (il figlio, per metà armeno e per metà straniero). Stephan muore ucciso dal nemico e, nonostante tutti gli sforzi per resistere e il tentativo fallito di portare provviste da parte di Lepsius

[794] F. WERFEL, *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, Varese, Corbaccio, 2002, pp. 45-50.
[795] Ivi, p. 83.
[796] Ivi, pp. 93-131.
[797] Ivi, pp. 146-159.
[798] Ivi, pp. 160-162.

e del *sufi* amico di Bagradian, scoppiano dei disordini tra gli abitanti del *Mussa Dağ*, che causano violenze e distruzioni. Il campo armeno che fuma copiosamente sembra quasi suggerire la visione di un campo di concentramento. Quando i turchi si preparano all'assalto finale e alcuni meditano il suicidio, una nave da guerra francese, la *Guichen*, avvista la bandiera con la croce rossa e contatta gli armeni, che possono finalmente essere evacuati.[799] Gabriele sente di non poter andar via da quella che sente come la sua patria e rimane a Yoghonoluk, a confrontarsi con la tomba del figlio: è lì che dei soldati turchi lo circondano e lo uccidono.

La controversa accoglienza de I quaranta giorni del Mussa Dagh

Il libro di Werfel, elaborato tra il 1930 e il 1932, e dato alle stampe proprio a ridosso della presa di potere di Hitler in Germania, diventa presto un caso letterario. *I quaranta giorni del Mussa Dagh* viene pubblicato inizialmente in tedesco, in due volumi, nel novembre 1933, ricevendo ottime recensioni in Svizzera e Austria e diffondendosi anche nella Germania nazista. Ma la Turchia di Kemal inizia una campagna contro il romanzo: facendo pressioni diplomatiche, nel febbraio 1934 ne ottiene la censura in Germania, dove la rivista delle SS, *Das Schwarze Korps*, compie attacchi personali all'autore, descritto come un agente provocatore che ha inventato «presunte atrocità turche perpetrate contro gli armeni».[800] Nel gennaio 1935 anche il Primo Ministro turco, İsmet İnönü, mette fuorilegge il libro nel suo paese.[801] Nonostante la scomparsa dell'edizione in tedesco, *I quaranta giorni del Mussa Dagh* riceve una traduzione in inglese a fine 1934, emendata di molte parti ritenute "offensive". Il successo negli USA è notevole: Werfel riceve grandi lodi sulle riviste letterarie americane, e oltreoceano si pensa ad una trasposizione cinematografica, supportata dalla MGM.[802] Il governo turco boicotta anche questo progetto, mobilitando il proprio ambasciatore negli USA, Mehmed Münir Ertegün, che dichiara al Dipartimento di Stato «Spero sinceramente che [la casa di produzione] desista dal presentare qualsiasi pellicola che dia una versione distorta dei presunti massacri». L'ambasciatore rimane irremovibile, pur ricevendo le più ampie assicurazioni da Washington, e punta alla cancellazione del film, che infine MGM concederà, dopo numerose manifestazioni di protesta in Turchia e una campagna di stampa intimidatoria sul giornale turco *Haber*.[803]

Al contrario, nelle comunità armene della diaspora *I quaranta giorni del Mussa Dagh* è celebrato come la prima vera epopea del "Grande Male", una testimonianza lodevole delle sofferenze subite dal proprio popolo durante la guerra, e un libro davvero profetico riguardo la connessione tra massacri armeni e Olocausto.[804] Infatti, durante la Seconda guerra mondiale l'opera di Werfel diviene apprezzatissima anche tra gli ebrei: i reclusi nel Ghetto di Białystok nel 1943 la adottano come manuale per la propria rivolta, e anche i sionisti in Palestina, in caso di invasione

[799] Ivi, p. 882. Anche questa scena è stata ricavata da Werfel da documenti ufficiali provenienti dall'Ambasciata francese a Vienna.
[800] R. FISK, *The Great War for Civilisation: The Conquest of the Middle East*, New York, Alfred A. Knopf, 2006, p. 331.
[801] U. ÜMIT ÜNGÖR, *The Making of Modern Turkey: Nation and State in Eastern Anatolia, 1913-1950*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 221.
[802] L. KRONENBERGER, *Franz Werfel's Heroic Novel: A Dramatic Narrative That Has Stirring Emotional Force*, «New York Times Book Review», December 2, 1934; sui tentativi di trasposizione cinematografica cfr. E. MINASIAN, *Musa Dagh*, Nashville - TN, Cold Tree Press, 2007; D. WEKLY, *Global Hollywood versus National Pride: The Battle to Film "The Forty Days of Musa Dagh"*, «Film Quarterly» 59, Spring 2006.
[803] E. MINASIAN, *Musa Dagh* cit., p. 118. Le autorità turche insceneranno anche proteste degli armeni e degli ebrei di Istanbul contro Werfel, con tanto di roghi di suoi libri. Cfr. A. ERBEL and T. SUCIYAN, *One Hundred Years of Abandonment*, «Armenian Weekly», April 2011; J. REIDEL, *Translator's Note*, in F. WERFEL, *The Forty Days of Musa Dagh*, translated by G. DUNLOP and J. REIDEL, Boston, David R. Godine, 2011.
[804] Cfr. P. S. JUNGK, *Franz Werfel: A Life in Prague, Vienna, & Hollywood*, New York, Grove Weidenfeld, 1990; V. GREGORIAN, *Preface*, in F. WERFEL, *The Forty Days of Musa Dagh* cit.

nazista, elaborano un piano di difesa militare basato sulla tattica di resistenza dei sette villaggi armeni.[805]

Conclusione

La forte denuncia da parte dell'opera di Werfel dello sterminio degli armeni e il parallelismo premonitore tra le persecuzioni alle minoranze nell'Impero Ottomano e quelle nella Germania, dove avevano appena preso il potere i nazisti, hanno il merito di rendere noto al grande pubblico il dramma del popolo armeno, velocemente dimenticato dopo la Grande Guerra. Ma questo scomodo tema varrà anche al romanzo una serie di boicottaggi e censure sia in Turchia, sia in Germania, e per converso renderà questo romanzo un simbolo per tutti gli armeni, e anche gli ebrei, nel mondo. La Turchia kemalista, intenta negli anni Trenta a costruire il suo discorso storiografico e ideologico nazionalista, basato sul principio della presenza ancestrale dei Turchi in Anatolia,[806] non poteva permettere assolutamente alcun cenno alla questione armena, ritenendola una destabilizzazione alla sua compagine statale, e perciò dichiarò guerra senza quartiere al romanzo dello scrittore austriaco. Da questo si evince che le reazioni a *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, sin dai primi anni della sua circolazione fortemente polemiche ed estremamente polarizzate, sono notevoli e dense di spunti di riflessione sul valore della narrazione di eventi storici divisivi, sull'uso politico della memoria e della rimozione storica.

[805] Cfr. Y. AURON, *Banality of Indifference: Zionism and the Armenian Genocide*, New Brunswick - NJ, Transaction, 2000, pp. 296-300; 303-304; *Anthology of Holocaust Literature*, a cura di J. GLATSTEIN, I. KNOX, S. MARGOSHES, New York, Jewish Publication Society of America, 1969.

[806] Cfr. E. ROSSI, *Dall'Impero Ottomano alla Repubblica di Turchia. Origine e sviluppi del nazionalismo turco sotto l'aspetto politico-culturale*, in «Oriente Moderno», Anno 23, n. 9, Settembre 1943, pp. 381-384.

«E LA TERRA TUTTA TREMAVA». LA GRANDE GUERRA NEL RACCONTO DI UN RAGAZZO DEL '99

di Fabio Libasci

Ci sono vite talmente interessanti che prima o poi decidono di farsi storie, quelle storie, poi, se a scriverle è Vincenzo Rabito, un semianalfabeta, possono diventare un caso, un *unicum* di cui varrebbe la pena raccontare la *fabula*. Rabito, classe 1899, tra il 1968 e il 1975 si chiude in casa e ostinatamente piegato su una vecchia Olivetti traccia la sua vita epica in una lingua tortuosa, magica, scavata negli eventi e nella storia, nella memoria di un uomo che non è mai andato a scuola. Scrive come sente, scrive fitto; né capoversi né capitoli ma un tessuto che si distende per metri e metri fino a coprire la superficie della propria vita e insieme quella della propria terra con le sue vicende, le sue storie e la sua Storia. Di quelle 1027 pagine di dattiloscritto nella versione Einaudi ne possiamo leggere 411. Sono pagine di rara bellezza barbara. Sono segni che lasciano il lettore in preda a una febbre. Come leggerle? Sono le pagine di un "capolavoro impossibile", come suggerisce la nota dell'Editore?[807] O, sono le pagine di un desiderio: raccontare con semplicità e a tutti le proprie esperienze di vita, come suggeriscono i curatori?[808]

Che *Terra matta* sia tutto questo, lo si capisce dalle prime pagine e ancor di più nella vasta porzione di pagine dedicate alla Grande guerra. Sono proprio quelle pagine ad avermi affascinato già alla prima lettura, sono quelle pagine che mi hanno spinto a indagare e a interessarmi a questa scrittura, infine a chiedermi cosa e come poteva scrivere della guerra un semianalfabeta della terra matta di Sicilia. Ho perciò proceduto leggendo talune antologie alla ricerca di esempi analoghi ma nulla o quasi vi trovai. L'Italia, e bastava leggere Asor Rosa per averne una prima ma importante conferma, non ha «espresso nessuna di quelle opere che hanno fondato la loro universale fortuna sulla deprecazione degli orrori bellici e sulla condanna della Prima guerra mondiale».[809] E per il critico marxista questo non si può attribuire al caso. La condanna popolare della guerra non trova espressione nella letteratura; gli scrittori populisti, oggetto d'indagine del critico e campo di ricerca mio per qualche analogia col caso Rabito, sono a favore della guerra letta ora come risorgimentale ora come una guerra su cui basare un futuro riformismo ma mai arrivarono a preferire la pace per quel popolo tanto ammirato.

Rabito di tutto ciò non sa nulla e lo si capisce leggendo le sue pagine; di compiere un impegno non gli interessa. La patria è lontana e odiata, vituperata e infine accettata a malincuore e scritta con la maiuscola, sempre. Nulla, però, del dannunzianesimo furore traspare, nulla del pascoliano amore per i contadini sottomessi ma armoniosi, nulla, infine, degli umili manzoniani. La guerra è per Rabito miseria, miseria e disperazione per la madre senza marito che perde con i due figli maggiori, Vincenzo e "Ciovanne" chiamati dalla patria, la sua reale fonte di sostentamento. Per il diciassettenne è chiaro che «il ladro governo ni ha chiamato per antare a farene ammazare»,[810] ancora più chiaro sarebbe stato il conforto: la bestemmia.[811] Rabito nelle pagine che seguono la presa di Monte Fiore non smette di imprecare contro quella patria madre; senza retorica alcuna né cedimento il settantenne ora può scrivere, a proposito della paga da soldato, «era la butana Madre Patria che ci doveva pagare con 12 solde al ciorno e senza darece un soldo alle famiglie che morevino di fame»[812] e ancora sulla censura e la riconoscenza verso i combattenti dice:

[807] *Nota dell'editore*, in V. RABITO, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2007, p. V,
[808] *Nota dei curatori*, in ID., *Terra matta*, cit., p. 7.
[809] A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Einaudi, Torino, 1988 [1965], p. 73.
[810] V. RABITO, *Terra matta*, cit., p. 20.
[811] Ivi. p. 23.
[812] Ivi. p. 62.

> …e tutte li parole scritte erino scancellate. E quelle che scrivemmo noie, quelle che dicevino: «Cara madre, stiammo bene e servemmo la Padria con tutto il cuore», la cenzura li lasciava passare, queste lettere, e lassava passare più presto quelle che scrivevino: «Cara madre, io voglio morire per la padria». E ora questa desonesta padria, doppo 50 anne di aspetare questo recalo che ci ha promesso di una fedenzia di lire cinque al mese, quelle desoneste più di prima non ci li vogliono dare, desgraziate e cornute!
>
> E ancora hanno la sfaciatagine di dire: «Padria«, che sono delinquente, che io, se muoro, quello che l'ultima parola che io ce devo dire è: «Sputatece a questa patria, perché non hanno coscienza per i combatenti della querra 15-18»![813]

Ancora alla fine della guerra i sentimenti del giovane Rabito, nonostante la vittoria, non sembrano mutati, alcuno effetto sembra quella vittoria avere avuto sul racconto, nemmeno a distanza di cinquanta anni, «qualcuno magare moreva per la "crantezza della nostra Padria!" Che la "Padria ancora aveva bisogno di noie!" E quinte, "se se moreva per la Padria, non zi moreva!" […] Quinte, erino belle parole "morire di aroie", ma erino parole che facevino compiare li coglione, se tutte la penzavino come la penzava io».[814] Siamo di fronte a uno di quei casi in cui tutta la retorica della patria e dell'eroe, il "mito della patria e dell'eroe" secondo le parole di Guccini,[815] si sgretola; in frantumi va l'ideologia di fronte a un soldato del '99 che a quattordici mesi dalla fine della guerra ancora è sotto le armi e se ne frega di morire da eroe, di essere stato o essere un ardito. La retorica è messa tra virgolette, citata; è il discorso ufficiale che Rabito cita senza aderirvi, anzi nega il valore di quelle frasi con la chiusa che emette un giudizio insindacabile ma personale. Rabito, infine, ci lascia col dubbio che magari qualcuno poteva pur esserci che invece aderiva a quel discorso. Lontanissime sembrano essere le pagine di Jahier e del suo *Con me e con gli alpini*, lontana l'esaltazione del contadino-combattente che accetta il massacro della guerra per un ideale più alto.[816] Si dirà che Rabito non è un montanaro come i protagonisti di Jahier e si dirà che Rabito non è certo un intellettuale che prova simpatia per il popolo. Proprio per questo si consentirà di credere di più alla sua prosa bassa. Prima di procedere con qualche altra campionatura, vorrei convocare qui un autore che ci può aiutare a dire qualcosa in più sullo "stile Rabito": Bachtin.

La certezza di trovarci di fronte a un oggetto artistico originale, a un artigiano della parola ce lo consente. Siamo perfino tentati di chiamare *Terra matta* un romanzo autobiografico pluridiscorsivo. Che cosa fa la lingua di Rabito, in fondo, se non il verso alla lingua ufficiale, l'italiano? Alle narrazioni ufficiali? Alle voci ufficiali? Dalla periferia della sua Terra matta, Rabito mette in scena il suo universo; si contrappone forse inconsapevolmente alla lingua letteraria; parodia e polemizza contro la lingua, la sua morfologia e la sua sintassi e contro la cultura che in essa si esprime. Certo, occorre fare attenzione nell'uso delle categorie introdotte dallo studioso russo. Non siamo certo convinti né possiamo provare che Rabito quando dà la parola agli innumerevoli personaggi, dai semplici soldati agli alti graduati, stia producendo il discorso altrui in lingua altrui[817] anche se qualche piccolo esempio siamo in grado di fornirlo. Siamo in trincea e Vincenzo viene affidato a un soldato più grande, "Cianpietro" calabrese, «io sono calabrise. E la Sicilia e la Calabria, mannaia alla Madonna, ci capiemmo subito».[818] L'espressione "mannaia alla madonna" è tipicamente calabra; è la lingua dell'altro, il suo universo che Rabito attraverso quell'espressione ha inteso rappresentare. Che *Terra matta* possa essere davvero inteso come romanzo è ancora Bachtin a confermarlo: il romanzo antico o greco è un romanzo di avventure e di prove e Rabito come tali sembra vivere la vita di trincea, la battaglia sull'Asiago o sul Piave.

---

[813] Ivi. p. 63.
[814] Ivi . p. 135.
[815] Cfr. La canzone *Dio è morto*.
[816] Cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, cit., p. 76-78.
[817] Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 133.
[818] V. RABITO, *Terra matta*, cit., p. 50.

Nella porzione di *Terra matta* che a noi interessa si può facilmente vedere che quale che sia il pericolo la bussola per Rabito è sempre la salvezza personale e il guadagno di qualche soldo da mandare a casa; rischiare ma non troppo. Ciò resta immutato durante il corso della guerra. Abbiamo visto che ideologicamente il nostro protagonista resta assai impermeabile alla propaganda e se combatte, lo fa più per paura di essere ucciso che per uccidere, più per quelle poche lire al giorno e per quel rancio che per la patria, «più non erimo soldate crestiane, ma erimo deventate pazze. Che magare certe volte ni sparammo tra noi, perché non sapiammo dove era il nemico, perché c'erino tante spieie austriache e tedesche che sapevino parlare italiano […]. È per questo che ci ammazammo tra noi, perché non sapemmo che era il nemico nostro».[819] Il vero dovere è non morire; ad ogni battaglia, ad ogni nottata superata si produce un'epifania, il segno che il destino non è avverso, che anche questa volta la morte è toccata in sorte a un altro. Anche alla morte di Cianpietro a prevalere è la sensazione che dopo tutto in quell'inferno la vita pur lisa e sbrindellata come quella divisa ancora se la porta addosso. La morte più che mai nella trincea convive con la vita, non vi prende il sopravvento. Rabito la guarda in faccia, condivide con il lettore il puzzo di quei morti, la speranza che la neve conserva quei corpi, che i loro odori non intossichino i becchini nell'ora del seppellimento.

Quando Rabito ci parla, infine, di Asiago e del Piave, laddove per l'importanza del racconto ci si aspetterebbe il tono epico, vi ritroviamo il romanzesco, la familiarizzazione, il riso,[820] il superfluo, «ci facevino caminare macare con la pancia a strescione per terra e paremmo tante maiale, e sempre facento tante corse e senza levarene li scarpe maie maie, e senza capiarece maie la biancheria»,[821] il punto di vista e l'ironia «e così, come dice la storia, si hanno destinto li ragazze del 99, che ci hanno portato tutte nel piave cridanto: "Di qui non si passa!". Perché noi ciovene del 99 erimo più sincere per fare la querra, perché l'abiammo defeso per davero la padria, perché quelle che avevino fatto 2 anne de querra erino più furbe per scapare per non si fare ammazare, come hanno scappato nella retrata di Caporetto».[822] Per Bachtin il riso,

> ha la forza straordinaria di avvicinare l'oggetto; esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso, spezzarne l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo e smascherarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a esperimento. Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all'oggetto.[823]

L'ultimo esempio convalida quanto viene dette in queste frasi dallo studioso russo. È il 4 novembre, giorno dell'armistizio; il nostro narratore-eroe è testimone di un evento storico, vede passare in rassegna i grandi ufficiali, il maresciallo d'Italia Diaz, i generali e gli austriaci a testa bassa, «così, ci hanno fatto l'adunata, sempre senza rancio, e hanno chiamato l'apello per vedire che era asente. Poi, ci hanno detto che chi ave li callette e li scatolette si li mancia, e quelle che non ci n'abiammo manciammo questa mincia, e ci dovemmo contentare che avemmo vinto la querra. E tutte ci abiammo quardate in faccia e tutte diciammo: "ancora manciare per noi non ci n'è. Abbiamo vinto la querra e abiamo perso il manciare!"».[824]

Ho provato e non certo in modo esaustivo a parlare di un testo scritto in una lingua indomabile; ho provato a inseguirlo nella cornice della letteratura italiana e ho provato infine e con qualche imprecisione che mi sarà perdonata a parlare di *Terra matta* come di un romanzo autobiografico dove il narratore è l'eroe delle avventure raccontate; dove ogni avvenimento «perde

---

[819] Ivi, p. 78.
[820] Cfr. M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in G. LUKÁCS, M. BACHTIN et alii, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 194-195.
[821] V. RABITO, *Terra matta*, cit., p. 45.
[822] Ivi. p. 77.
[823] M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 203.
[824] V. RABITO, *Terra matta*, cit., p. 119.

la compiutezza, la desolante finitezza e immutabilità che gli erano intrinseci nel mondo dell'epico passato assoluto».[825] Rabito mette in scena e con forza la problematicità che Bachtin individua essere propria del romanzo: l'eterna reinterpretazione, cioè rivalutazione. Nella porzione da noi analizzata si tratta della Grande Guerra, del mito della guerra nelle parole di uno dei tanti ragazzi del '99.

E certo non sapremo mai quale impatto avrebbe avuto nel mondo delle patrie lettere se Terra *matta* fosse stato scritto e pubblicato all'indomani della Grande Guerra, diciamo verso il '20 magari contemporaneamente al testo di Jahier; e non sapremo mai se *Terra matta* avrebbe potuto vedere la luce nel '19 o ancora nel '20. Forse è giusto che le circostanze fortuite abbiano deciso che Rabito scrivesse questo romanzo autobiografico, intriso di realismo meraviglioso, solo alla fine della sua vita e forse è giusto che il grosso faldone abbia aspettato paziente ancora un ventennio per essere conosciuto e poi pubblicato. Non deve essere, al contempo, giudicata erronea o superflua la sua difficile lettura né inutile queste parole scritte a un secolo di distanza, ora che quei giovani del '99 sono tutti seppelliti accanto ai loro compagni morti in battaglia troppo giovani, troppo presto, troppo velocemente per lasciare una parola come testimone.

[825] M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, cit., p. 210.

IL CONFINE DEL NIENTE: JEAN RENOIR E *LA GRANDE ILLUSIONE*

di Luca Meloni

Nel 1937, *La grande illusione* di Renoir portava a compimento le inclinazioni pacifiste della cinematografia francese del periodo interbellico comuni anche a *Mademoiselle Docteur* di Pabst e alla versione sonora di *J'accuse!* di Gance (quella muta, *Per la patria*, era stata distribuita in Italia nel 1919).

Sebbene il titolo del film citi testualmente il saggio economico-politico del 1910 del Premio Nobel per la pace Norman Angell, il regista ne sminuì più volte durante gli anni la derivazione ideologica, tenendo a precisare che la scelta fosse stata determinata esclusivamente dal fatto che «il ne voulait rien dire de précis». L'illusione a cui si allude, pertanto, è passibile di svariate e suggestive interpretazioni: dalla più ovvia, la guerra (al tenente Maréchal che si augura che questa possa essere l'ultima della storia dell'uomo, Rosenthal risponde ironicamente «tu te fais des illusions!»), all'oblio imminente dei valori della nobiltà ottocentesca («Boëldieu», precisa Stroheim nei panni del Capitano von Rauffenstein, «je ne sais pas qui va gagner cette guerre. La fin, quelle qu'elle soit, sera la fin des Rauffenstein et des Boëldieu») e alle frontiere, linee di demarcazione socio-economiche finalizzate alla separazione illusoria di popoli e nazioni. L'ultima scena del film supporta consapevolmente tale ipotesi dal momento che, nonostante i soldati tedeschi rinuncino a sparare sui fuggitivi perché "entrati" in territorio svizzero, a causa della neve nessuna reale indicazione accerta che la suddetta frontiera sia stata effettivamente oltrepassata.

«Il meno contestato dei film di Renoir è costruito sull'idea che il mondo si divida orizzontalmente per affinità e non verticalmente per barriere»,[826] argomentava Truffaut richiamando lo sviluppo sociologico del *plot* (la marcata messa a confronto di personalità del tutto eterogenee per provenienza, livello culturale e classe sociale) e l'utilizzo dell'artifizio narrativo del doppio (comune al romanzo ottocentesco) come sua chiave di lettura e metafora relazionale. Si ricordi, a tal proposito, la comicità sottile e contenuta del dialogo sui ristoranti parigini, dove Boëldieu ammette di preferire senza alcun dubbio *Chez Maxim* mentre la preferenza di Maréchal ricade sui *bistrot* (dove si può bere del buono ed economico *pinard*) e quella dell'insegnante interpretato da Jean Dasté sui pranzi del cognato (perché «moins cher» si affretta ad aggiungere in primo piano).

Se il film, in un certo qual senso, sublima programmaticamente la guerra (le allusioni ad essa, non a caso, richiamano spesso la dimensione del gioco e dello spettacolo: «d'un côté, des enfants qui jouent au soldat; de l'autre, des soldats qui jouent comme des enfants») spostando l'azione in una sorta di microcosmo parallelo (il campo di prigionia allestito nell'immaginaria fortezza di Wintesborn), ancora illusorio è il limite costituito dalle lingue, il cui amalgama sembra rispondere alla convinzione autoriale che esse siano simultaneamente barriere e luoghi di identificazione privilegiati (sono tre quelle utilizzate dalla sceneggiatura: il francese, il tedesco e l'inglese, quest'ultima investita di un ruolo esclusivo e sovranazionale). In quest'ottica, le sequenze ambientate nella fattoria di Elsa si rivelano centrali perché è lì che l'utilizzo di idiomi e linguaggi non verbali diviene fattore tangibile di un'interazione declassata e scevra di cerimoniali. Ancora una volta la regia di Renoir sostiene la narrazione e registra il passaggio della parola da un personaggio all'altro, liberando la macchina da presa e trasformandola in un autentico veicolo di complicità comunicativa (essa, difatti, si muove fluida attraverso lo spazio scenico, evitando i tagli di montaggio e la tecnica "dialogica" del campo/controcampo).

Presentato alla Mostra di Venezia del 1937, proibito dalle autorità del governo nazista e nominato all'Oscar come miglior film straniero nel 1939, *La grande illusione* è a tutt'oggi un modello di "invenzione realista" armoniosa e pittorica. La sua dissimulata complessità sintetizza scrupolosamente l'impegno politico del Renoir degli anni Trenta e anticipa, allo stesso tempo, il

[826] F. TRUFFAUT, *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 44.

crollo dei valori umanistici e l'umorismo pirandelliano alla base della critica sociale delle pellicole immediatamente successive (*La Marsigliese*, *L'angelo del male* e soprattutto *La regola del gioco*).

Bibliografia di riferimento

C. FELICE VENEGONI, *Renoir*, Firenze, La Nuova Italia, 1975 («Il castoro cinema»).
F. TRUFFAUT, *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio, 1989.
J. KERANS, *Classics Revisited: "La Grande Illusion"*, «Film Quarterly», XIV, Winter 1960, pp. 10-17.

UNA CICATRICE RIFLESSA: IL CINEMA AMERICANO E IL *VIETNAM MOVIE*

di Luca Meloni

Con la dicitura *Post-Traumatic Stress Disorder* (PTSD) si è soliti indicare in psicologia l'insieme delle sofferenze e delle difficoltà socio-relazionali successive a un evento traumatico o violento. Lo studio del fenomeno, come è noto, iniziò ad articolarsi compiutamente alla fine della Prima guerra mondiale a seguito delle osservazioni clinico-qualitative degli psichiatri militari operanti nelle trincee delle potenze alleate.

Nonostante sia innegabile che la psicopatologia in questione accomuni i soldati di tutti gli schieramenti e di tutte le nazionalità, è altrettanto chiaro come il suo impatto sia stato acuito o attutito (a seconda del Paese di riferimento) da non pochi elementi di carattere sociologico, storico e strategico. In tale contesto, il caso degli Stati Uniti d'America è particolarmente interessante dal momento che essi entrarono in guerra soltanto il 6 aprile del 1917, tre anni più tardi rispetto all'inizio del conflitto e a distanza di poco più di un anno dal suo termine. Mentre l'Europa faceva i conti con il fantasma del disturbo post traumatico da stress già nei primi anni Venti (si pensi alla notorietà popolare dell'espressione italiana «scemo di guerra»), bisognerà attendere approssimativamente mezzo secolo (la guerra del Vietnam) perché un'intera generazione americana si confronti massicciamente con gli effetti dello stesso.

Portata per la prima volta sul grande schermo dal film francese *317° battaglione d'assalto* di Schoendoerffer, la *Vietnam War* è una ferita che interseca la produzione hollywoodiana a partire dalla fine degli anni Sessanta (*Berretti verdi* di John Wayne, *Hi, mom!* di Brian De Palma) e lo accompagna continuativamente almeno sino alla metà dei Novanta (*Allucinazione perversa* di Lyne, *Dollari sporchi* dei fratelli Hughes). I due decenni intermedi sono indubbiamente i più rilevanti e, alla fine degli anni Settanta, *Taxi Driver* di Scorsese e *Vittorie perdute* di Ted Post anticipano e preparano il terreno alle pellicole sulla follia surrealista della guerra (*Il cacciatore* di Cimino e *Apocalypse Now* di Coppola) e sull'ideologia anti-militarista dei giovani anti-combattenti spediti al fronte (*Un mercoledì da leoni* di Milius e il musical *Hair* di Miloš Forman). Se nella prima metà degli anni Ottanta il sotto-genere è rivisitato anche alla luce di una prospettiva più commerciale e di largo consumo (i primi due *Rambo*), il biennio 1986-1987 è di nuovo centrale per la rimessa in discussione dello sterminio etico degli orrori bellici (in chi parte, certamente, ma anche in chi resta e in chi, per fortuna o dannazione, è costretto a rientrare in un mondo a lui del tutto estraneo). Sono gli anni di *Platoon* di Oliver Stone, *Full Metal Jacket* di Kubrick e *Giardini di pietra* di Coppola, anatomie della violenza (collettiva e individuale) che preludono all'accettazione della perdita e alla necessità del compromesso di *Nato il quattro luglio*, successivo di soli due anni.

Attraverso il Vietnam, il cinema a stelle e strisce sembra scoprire un collegamento tra il *topos* nazionalista della *wilderness* e la capacità generatrice (e de-generatrice) dell'elemento satanico su cui poggia empiricamente l'incubo militare. Oltre a incarnare una situazione storica precisa (l'esperienza dei padri pellegrini e la conquista dell'Ovest), difatti, la *wilderness* riassume il sentimento e le mire espansionistiche di una cultura di frontiera che, proprio a partire dalla fine della Grande Guerra, aveva allargato il proprio imperialismo (in termini di controllo politico indiretto ed esportazione di tecnologie e cultura di massa) ben oltre le coste oceaniche del Nuovo Mondo. Il Vietnam, pertanto, si configura come l'ultima incarnazione delle campagne anti-indiane di fine XIX secolo e ne rilegge la reminiscenza attraverso gli esiti catastrofici della loro rielaborazione mediatica, assimilando il patrimonio genetico di un'intera nazione alle dinamiche comportamentali connesse all'*homo homini lupus* delle differenti società-mondo di marca statunitense.

Non c'è ritorno dalla barbarie ed è questa consapevolezza ad accomunare il sacrificio dei singoli e le cicatrici generazionali di tutti i conflitti dell'ultimo secolo e di tutti gli sviluppi storici a loro successivi. Nel '900 d'altronde, secondo un binomio caro a Baudrillard, guerra e audiovisivi

hanno percorso la medesima progressione auto-esaltante e performativa nella direzione del simulacro "epurato" delle società avanzate.

Bibliografia di riferimento

G. ADAIR, *Hollywood's Vietnam. From The Green Berets to Apocalypse Now*, London, Proteus, 1981.
L. DITTMAR e G. MICHAUD, *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Jersey-London, Rutgers University Press, 1990.
P. MCINERNEY, *Apocalypse Then: Hollywood Looks Back at Vietnam*, «Film Quarterly», XXXIII, Winter 1979-1980, pp. 21-32.
L. SUID, *Hollywood and Vietnam*, «Film Comment», XV, settembre-ottobre 1979, pp. 20-25.

LA NATURA E IL NATURALE NELLA LETTERATURA DELLA GRANDE GUERRA

di Marijana Milkovic

Seppur logicamente comprensibile, è impressionante quanti valori assumano la natura e il naturale e quanto essi siano presenti nei testi legati alla Grande Guerra. Lo scopo di questo scritto è una riflessione sulla natura e l'uomo che prende spunto dall'intervento *Intellettuali in guerra. Diari e lettere dal fronte tedesco 1914-1918*. Non si farà una panoramica dei punti e delle interessanti immagini ben studiate dalla studiosa, ma ci si limiterà a svolgere una meditazione forse fin troppo lineare.

Uno dei punti centrali nel rapporto tra l'uomo e la natura nella letteratura analizzata è la ricerca dell'identità collettiva e il ritorno al primordiale. Da gran parte degli esempi citati emerge che l'individuo non si riconosce nello *Staat*, crede che esso sia lontano dalla sua esistenza, che sia quasi il suo opposto. L'io è deluso, si sente isolato e solo, è in cerca delle proprie radici, di un'appartenenza, di una comunità che non sia quella urbana e che non derivi dalla civilizzazione moderna alla quale tenta di trovare una alternativa. È proprio questo desiderio di appartenenza che diventa terra feconda per coloro che come volontari partecipano alla Grande Guerra. Il loro bisogno di "fare parte di" li porta a dimenticare sé stessi e diventare la massa destinata a morire nella sua maggioranza al fronte. Di conseguenza, la loro intenzione di identificarsi con la comunità, con il *Volk*, li ha portati a dimenticare sé stessi e quasi a non rendersi conto del sacrificio che hanno compiuto. Sono andati dunque incontro alla morte. Tale morte però non è come per ogni essere vivente un fatto naturale, qui, nella Grande Guerra, avviene infatti in un modo tale che nel linguaggio standard non si può definire naturale. Da questo punto di vista è possibile dunque dire che la loro corsa verso il naturale e il primordiale li abbia in realtà allontanati dal loro obiettivo.

Emerge comunque da questi testi una natura che veramente si costituisce come ente con cui l'individuo può identificarsi e attraverso il quale può trovare una certa collettività. Infatti, anche se non si trovano immagini edeniche della natura, essa è in ogni caso capace di generare un'esperienza esistenziale che porta al processo di inserzione del singolo nel *Volk*. Se il dualismo contraddittorio appena evidenziato nel precedente paragrafo rimanda al romanticismo, qui si ritorna all'unione che è stata già scoperta dai mistici, con la differenza che ora tale unione avviene proprio tramite la guerra che diventa specchio delle leggi della natura. La si lega al primordiale e al ferino. La natura è il riflesso degli stati d'animo e dei sentimenti. Le immagini e la percezione della natura vanno dalla forza, dal benessere, dall'avventuroso e dall'eroico, all'imprevedibile, all'indomabile e al selvaggio. Un antagonismo delle leggi della natura che secondo alcuni pensieri filosofici e ideologici rende la guerra necessaria.

Dunque, tale natura facilmente può diventare simbolo dell'interiorità del soldato e la guerra può nuovamente radicare l'individuo nella comunità. La sua forza primordiale fa perdere all'uomo il suo "singolismo", lo collega con i suoi avi e fa di lui uno degli alberi della foresta, uno che appartiene al *Volk*, uno che fa parte della memoria, uno degli anonimi anelli nella storia della patria. Si tratta dunque di una specifica condizione psicologica del singolo che vuole riconoscersi come parte di qualcosa e trova così la propria identità nell'anonimato. L'estrema situazione bellica aiuta dunque l'uomo a riconoscersi. I testi mostrano, in questo processo, non soltanto la natura come sfondo di un conflitto tra gli esseri umani, ma anche come il loro più profondo e originario elemento.

MRS. DALLOWAY VA ALLA GUERRA: CLARISSA E LA SCELTA DI SEPTIMUS

di Elena Munafò

Scritto a sette anni dalla fine del conflitto mondiale, *Mrs. Dalloway* racconta ciò che era avvenuto attraverso gli occhi di un giovane reduce, Septimus Warren Smith, tornato dal fronte con la mente sconvolta. In questo breve intervento analizzerò il ruolo giocato dagli effetti della guerra all'interno della narrazione, in particolare nel rapporto che s'instaura tra i due protagonisti, alter ego l'uno dell'altro, e tra l'autrice e le sue creature.

Prima di tutto è necessario sottolineare la novità dell'operazione compiuta dalla Woolf: fino a questo romanzo, infatti, si riteneva che alla base del racconto di guerra dovesse esserci l'esperienza diretta, e che per questo una donna non avesse il diritto di affrontare questo tema. Il racconto del conflitto era considerato una prerogativa prettamente maschile: le donne, infatti, non avendo combattuto al fronte, non potevano scriverne o parlarne.

Il legame tra esperienza diretta e racconto è molto interessante perché, com'è stato più volte sottolineato dalla critica,[827] spesso chi aveva sperimentato il conflitto direttamente non era in grado di dire la verità rispetto a ciò che aveva vissuto. Durante la guerra, infatti, la censura non permetteva ai soldati di raccontare apertamente nelle lettere ciò che stava avvenendo: una delle forme di comunicazione più diffusa era rappresentata dalle cartoline prestampate, sulle quali i soldati trovavano una serie di frasi tra le quali scegliere quella che più si avvicinava alla propria situazione. Tali cartoline erano un modo per orientare la comunicazione della guerra, nascondendo a chi era rimasto a casa la realtà tragica del conflitto.[828] Anche una volta a casa, quando la censura ufficiale non avrebbe più potuto ostacolare la comunicazione, il racconto di ciò che era realmente accaduto continuava ad essere interdetto per un complicato meccanismo di autocensura che impediva ai soldati di condividere la loro esperienza: la distanza tra chi era stato in guerra e chi era rimasto a casa portava infatti a creare delle memorie di guerra edulcorate, ancora fedeli alla retorica ufficiale della propaganda, e a nascondere invece la realtà del conflitto. Si trattava di un modo con il quale, inconsciamente, i reduci proteggevano loro stessi dalla vanità del loro trauma, ma che aveva la conseguenza importante di minare il valore di testimonianza dei loro racconti.

Un esempio del processo di rimozione e rielaborazione dell'esperienza di guerra in forma letteraria è il romanzo di Hemingway *A Farewell to Arms*, nel quale l'autore mette in atto una serie di strategie per cercare di rendere materia di scrittura il proprio vissuto, scontrandosi con la difficoltà – e insieme la necessità – di rappresentarlo in maniera veritiera.[829]

Il caso di Hemingway, così come i numerosi altri esempi riportati da Fussell, porta a postulare l'indicibilità della guerra, l'impossibilità di darne una restituzione realistica in letteratura: se infatti da un lato l'esperienza diretta è una condizione necessaria alla rappresentazione letteraria, dall'altro essa è ciò che la impedisce. In questo modo, se i soli autorizzati a scriverne non possono farlo, il racconto del conflitto diventa impossibile.

Virginia Woolf sfida tutto ciò scrivendo *Mrs. Dalloway*, un romanzo già solo per questo scandaloso: la Woolf, come era solita fare, si intromette in un territorio nel quale la voce delle donne non era ammessa.[830] Non solo nel romanzo si parla della guerra, ma l'autrice lo fa mettendone in luce gli aspetti più drammatici, descrivendo l'umanità distrutta di un giovane reduce.

---

[827] Cfr. P. FUSSELL, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, in particolare alle pp. 214-220.

[828] Ivi, p. 233.

[829] Cfr. su questo L. BRIASCO, *Retoriche del Conflitto. Identità, amore e guerra in* A Farewell to Arms *di Ernest Hemingway*, Roma, Lozzi e Rossi, 2001.

[830] Lo farà ancora più direttamente anni dopo, ormai scrittrice affermata, con *Tre ghinee*.

In *Mrs. Dalloway* non troviamo infatti l'eroismo dei soldati, né i valori della retorica ufficiale, ma assistiamo da vicino agli effetti del conflitto sulla mente dell'uomo.

Raccontando la guerra attraverso la malattia mentale, la Woolf avvicina inoltre la propria esperienza a quella del soldato, attribuendo al suo personaggio alcuni dei sintomi da lei vissuti durante quei periodi di crollo nervoso che lei chiama mistici.

Septimus Warren Smith, il cui nome, come scrive Nadia Fusini,[831] rimanda al martire di guerra (*war smitten*), è uno di quegli uomini che il linguaggio popolare italiano avrebbe chiamato gli "scemi di guerra":[832] il suo corpo è sopravvissuto al conflitto, ma la sua mente è rimasta sul campo di battaglia. Per Septimus è come se la guerra non fosse mai finita, egli continua ossessivamente a rivivere le scene della vita in trincea e in particolare la morte di Evans, il suo amico e ufficiale, avvenuta davanti ai suoi occhi.

Le allucinazioni non sono però il sintomo più grave della sua patologia, che consiste invece nell'incapacità di provare emozioni e sentimenti. È proprio per sfuggire a questo che Septimus si sposa e cerca di costruirsi una vita normale, senza però riuscire ad intaccare questa forma di apatia emotiva. Nel romanzo viene detto che le prime avvisaglie della patologia sono legate proprio alla morte di Evans. Inizialmente, Septimus si stupisce di aver reagito bene, di non essere stato eccessivamente colpito dalla perdita del suo amico:

> […] when Evans was killed, just before the Armistice, in Italy, Septimus, far from showing any emotion or recognising that here was the end of a friendship, congratulated himself upon feeling very little and very reasonably. The war had thaught him. It was sublime.[833]

Poco dopo, però, a confitto finito, si rende conto di non essere più in grado di dare valore a ciò che gli accade, di aver sviluppato una forma di indifferenza alla vita:

> For now that it was all over, truce signed, and the dead buried, he had, especially in the evening, these sudden thunderclaps of fear. He could not feel. […] beauty was behind a pane of glass. Even taste (Rezia liked ices, chocolates, sweet things) had no relish to him. […] But he could not taste, he could not feel. In the tea-shop among the tables and the chattering waiters the appalling fear come over him – he could not feel. […] he could add up his bill; his brain was perfect; it must be the fault of the world the – that he could not feel.[834]

L'assenza di sensazioni descritta dalla Woolf è particolarmente interessante perché si tratta di uno degli elementi ricorrenti nelle patologie post-traumatiche dei reduci di guerra, non solo della Prima guerra mondiale, ma anche dei conflitti moderni. È un sintomo che torna spesso, ad esempio, nelle diagnosi dei reduci dall'Iraq.[835] È come se, per sopravvivere alla guerra, fosse necessario

---

[831] N. FUSINI, «Introduzione» in V. WOOLF, *I capolavori*, Milano, Mondadori, 1994, p. XIX.

[832] Cfr. il film *Scemi di guerra* di Enrico Verra, allegato al volume Q. ANTONELLI, *Storia intima della grande guerra*, Roma, Donzelli, 2014.

[833] «[…] quando Evans fu ucciso, appena prima dell'armistizio in Italia, Septimus, lungi dal dimostrare una qualsiasi emozione, o dal riconoscere che era la fine di un'amicizia, si congratulò con se stesso per non aver sentito quasi nulla, per aver reagito con tanto buon senso. La guerra gli aveva insegnato qualcosa. Era magnifico». V. WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Londra, Collins Classics, 2013, p. 80. La traduzione italiana è di Nadia Fusini in V. WOOLF, *I capolavori*, cit., p. 286. Le citazioni da *Mrs. Dalloway* sono tratte nell'originale dall'edizione Collins e in traduzione dall'edizione Mondadori: da qui in avanti verranno indicate solo con il numero di pagina.

[834] «Perché anche se ormai era tutto finito, l'armistizio firmato, i morti sepolti, specialmente di sera, lo prendevano d'improvviso quegli attacchi di paura. Non sentiva più nulla. […] la bellezza restava dietro una lastra di vetro per lui. Anche i sapori (a Rezia piacevano i gelati, i cioccolatini, i dolci), non gustava più. […] Ma lui non sentiva più nessun sapore, non provava più nulla. Nella saletta fa tè, tra i tavolini e il brusio dei camerieri, lo assaliva il terrore – di non sentire più nulla. […] sapeva fare i conti, il cervello era perfetto; la colpa era del mondo, dunque – se non sentiva più nulla». Ivi, pp. 80-81 (tr. it., pp. 286-288).

[835] Lo sviluppo di una forma di indifferenza patologica nei confronti della violenza è raccontato, ad esempio, nel film di Paul Haggis *Nella valle di Elah*, del 2007.

costruire una barriera tra il sé e la realtà che permetta di vedere la guerra come qualcosa di distante, come uno spettacolo al quale si assiste da lontano. Una conseguenza di ciò è la nascita di questa sorta di apatia emotiva, una forma particolare di cinismo che diventa però irreversibile, impedendo al soldato di tornare a vivere pienamente la propria vita una volta finito il conflitto. È notevole che la Woolf abbia individuato questo aspetto così rilevante dell'esperienza della guerra, attribuendo questi sintomi al personaggio del veterano.

Septimus soffre quindi di allucinazioni e di apatia emotiva, ma allo stesso tempo l'autrice suggerisce che egli abbia raggiunto una particolare forma di saggezza: il giovane coglie nella natura delle corrispondenze, dei legami, che gli altri non sono in grado di vedere e che lui non riesce a comunicare o a condividere, e che quindi lo portano a escludersi sempre più radicalmente da qualsiasi rapporto sociale. Questo è uno degli aspetti autobiografici di *Mrs. Dalloway*: la Woolf racconta infatti nei suoi diari di sentire gli uccelli cantare in greco, come Septimus nei suoi deliri. La malattia mentale è per la Woolf spaventosa, difficile e pericolosa, ma allo stesso tempo è una via per raggiungere un livello più profondo di coscienza, per penetrare nell'oscurità. Quando ne emerge, la Woolf è provata nel corpo e nell'animo, ma si sente più ricca, pronta a tornare a vivere e a scrivere con nuova forza. Anche per Septimus è così. La Woolf riconosce questa vicinanza quando, nei suoi diari, afferma: «Of course the mad part tries me so much, makes my mind squirt so badly that I can hardly face spending the next weeks at it».[836]

Il legame tra l'autrice e il suo personaggio risulta ancora più evidente se si nota che Septimus prima di arruolarsi era un aspirante poeta e che ha scelto volontariamente la guerra perché spera così di salvare la civiltà occidentale dalla rovina. Septimus, scopriamo, «was one of the first to volunteer. He went to France to save an England which consisted almost entirely of Shakespeare's plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square».[837] Salvare Shakespeare, dunque, e Isabel Pole, una giovane che teneva conferenze sull'*Antonio e Cleopatra*, di cui Septimus si era perdutamente innamorato. È forse per questo che Shakespeare continua a tornargli in mente nel suo delirio, in particolare con alcune parole del *Cimbelino*, «Fear no more the Heat of the Sun*»*, più non temere il calore del sole.[838]

Si tratta di un verso che la Woolf usa come *leit motif* per collegare i due protagonisti del romanzo, Septimus e Clarissa. Anche Mrs. Dalloway, infatti, pensa spesso a queste parole, che legge in un volume spalancato nella vetrina di una libreria. Le tornano in mente in vari momenti, quando sta affrontando un pensiero difficile o una situazione dolorosa.

Il significato di questo verso sembrerebbe consolatorio, ma lo è solo in apparenza: in Shakespeare, infatti, esso fa parte di un canto funebre intonato per Imogene creduta morta dai suoi fratelli. Il canto le dice di non temere il calore del sole perché, da morta, non può più recarle danno: i dolori dei mortali non la riguardano più. Un canto del genere può essere rassicurante solo per un morto, o per chi sta morendo: nella sua origine shakespeariana, queste parole rivelano quindi un lato perturbante e ambiguo. All'interno del romanzo, l'ambiguità prende forma al momento del suicidio di Septimus, prima del quale il verso di Shakespeare affiora ancora una volta sulle sue labbra. In un gesto di sfida, Septimus si getta dalla finestra per sfuggire allo psicologo che vuole internarlo, dicendo significativamente che ad ucciderlo è la "Natura Umana".

Clarissa apprende del suicidio di questo ragazzo, che lei non conosce, durante il suo *party*, che rischia ora di venir rovinato dall'intrusione della morte violenta. La sua prima reazione sembra di un'incredibile superficialità, ma subito dopo Clarissa si rifugia al piano di sopra a pensare alla

[836] «Naturalmente, la parte della pazzia, mi snerva tanto, mi fa schizzare a tal punto il cervello qua e là che non oso affrontare il pensiero di impiegarci un'altra settimana».V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2: 1920-1924*, Harcourt Brace, San Diego, 1980, p. 248, tr. it. in EAD., *Diario di una scrittrice*, Milano, Beat edizioni, 2011, p. 76.

[837] «[…] fu tra i primi a partire volontario. Si imbarcò per la Francia, allo scopo di salvare un'Inghilterra, che consisteva quasi interamente delle opere di Shakespeare e di una certa Isabel Pole, che vestita di verde passeggiava in una piazza». *Mrs. Dalloway*, pp. 79-80, (tr. it., p. 284).

[838] W. SHAKESPEARE, *Cimbelino*, Milano, Feltrinelli, 2014, atto IV, scena II, v. 327.

scelta di questo giovane e, in uno dei più bei momenti del romanzo, accoglie su di sé la morte di Septimus, facendo sua la scelta dell'altro. Clarissa vive una sorta di rivelazione laica, che passa attraverso l'empatia e la capacità di superare la propria individualità. Mentre riflette, le tornano ancora una volta in mente le parole di Shakespeare e comincia a sentirsi proprio come quel giovane che si era ucciso. È così che la signora Dalloway arriva a comprendere la scelta di Septimus e decide di non compatirlo: Clarissa crede che la sua sia stata una scelta di libertà, di amore per la vita.

> The young man had killed himself; but she did not pity him, with all this going on. […] with this going on, she repeated, and the words come to her, fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it: thrown ita way while they went on living.[839]

Quell'uomo si è ucciso, pensa Clarissa, per salvare ciò che di bello c'è al mondo, affinché la vita possa andare avanti, affinché la festa possa andare avanti: il *party* si spoglia così della sua frivolezza mondana e acquista una dimensione quasi allegorica, diventando l'opera d'arte di Clarissa. Negli scritti della Woolf, spesso un evento mondano diventa metafora della creazione artistica: la festa di Mrs. Dalloway, come la scrittura della Woolf, è un atto formale, un gesto che ordina il caos dell'esperienza, dandogli forma.[840]La festa deve continuare perché è il capolavoro di Clarissa, il suo personale contributo alla bellezza del mondo.

In conclusione, *Mrs. Dalloway* può essere visto come una battaglia privata di Virginia Woolf, il suo ingresso in guerra. Attraverso la rappresentazione della malattia di Septimus, la Woolf descrive la guerra come qualcosa di intimamente connesso alla propria esperienza individuale, assumendo su di sé l'orrore dell'esperienza del fronte. Allo stesso tempo, attraverso il personaggio di Clarissa e la sua capacità empatica, la scelta di Septimus assume un significato diverso, positivo, un senso di speranza per la continuazione della vita che passa anche attraverso la possibilità (e la necessità) della creazione artistica.

[839] «Quell'uomo s'era ucciso, ma lei non lo compiangeva; l'orologio batteva l'ora, uno, due, tre, ma non lo compiangeva, con tutto ciò che continuava. […] tutto continuava, ripeté, e le vennero alla bocca quelle parole, non temere la vampa del sole. Doveva tornare dagli ospiti. Ma che notte straordinaria! Si sentì proprio come lui – il giovane che si era ucciso. Fu contenta che l'avesse fatto; che l'avesse buttata via, la vita, mentre loro seguitavano a vivere». *Mrs. Dalloway*, p. 174 (tr. it. p. 391).

[840] Questo procedimento ricorda quello descritto da Eliot in riferimento a *Ulysses* di Joyce, quando parla del metodo mitico come un modo per dare forma al caos della storia contemporanea. Cfr. T.S. ELIOT, «Ulisse. Ordine e mito», in *Opere* (1904-1939), Milano, Bompiani, 2003, pp. 642-646.

LONTANO DALLA TRINCEA:
LA GRANDE GUERRA NEI DIARI DI BIAGIO MARIN

di Davide Podavini

Le riflessioni intorno alle scritture della Grande Guerra, quando ci si spinge nel territorio degli intellettuali giuliani, si articolano necessariamente in snodi particolari, accogliendo lo specifico – territoriale, culturale, spirituale – di un'area che dalla guerra ha ottenuto l'annessione all'Italia, perdendo contestualmente quell'identità, economica e culturale, che la sua posizione strategica all'interno dell'Impero asburgico le garantiva. La pace, a Trieste, non fu l'inizio di un tempo pacificato. Questa specificità, che ruota attorno alla profonda impronta politica e culturale che Vienna ha lasciato anche nelle province più periferiche, si lega alla meditazione sull'esercizio del potere – sull'incidenza e sulla percezione che il potere produce nei sudditi-cittadini – che, vinta la guerra, quegli stessi intellettuali irredenti, combattenti per la causa italiana, hanno voluto portare avanti. Fra questi, Biagio Marin.

Il poeta di Grado rappresenta, tuttavia, un caso particolare: cittadino dell'impero, formatosi a Gorizia e in Istria in istituti di lingua tedesca, poi vociano a Firenze e studente universitario a Vienna, fu irredentista e interventista, ma non si trovò mai né in trincea né sul campo di battaglia. Il suo itinerario di giovane intellettuale irredento non ha previsto, a causa della tubercolosi, la partecipazione alla guerra. Questo dato non risulta meramente biografico, andrà anzi a condizionare nel profondo i suoi convincimenti intorno all'idea di patria e di nazione. Tali riflessioni e convincimenti sono in parte custoditi nei 132 taccuini che compongono i suoi diari,[841] scritti dal 1941 fino a pochi giorni prima della morte, avvenuta la notte di Natale del 1985. Si tratta di materiali in gran parte inediti,[842] la cui natura è quella di appunti estemporanei, non preparati, frammentari, spesso ripetitivi, in cui il discorso sul tempo presente si fonde con una forte vena memoriale: non soltanto il contingente, ma anche il passato e il ricordo sono elementi robusti di questa esorbitante narrazione dell'io; scritti ininterrottamente per quarant'anni, i diari accolgono anche una serie di ritratti dell'artista da giovane, nonché della storia che agiva intorno a lui e dentro di lui.

Nei diari si racconta dell'infanzia a Grado, della nonna Tonia che gli fu madre, delle scuole in Istria nell'amatissima Pisino, della Firenze vociana e della Vienna prebellica. Ma gli anni della Prima guerra mondiale sono raccontati di rado, e quando lo sono assumono spesso una forma aneddotica, in cui la scrittura si disegna nell'apologo edificante. Marin, disertore in Austria, riguadagnò il territorio italiano nel novembre del 1914, attraversando clandestinamente il confine, di notte, con l'aiuto di alcuni patrioti; era ormai chiaro, a quel punto, che l'Italia sarebbe presto entrata in guerra e l'intento del giovane irredento era di arruolarsi nell'esercito italiano. La malattia però lo costrinse dapprima al ricovero in ospedale, a Udine, e poi alla lunga permanenza nel sanatorio di Clavadel. Proprio a Udine incontrò per l'ultima volta l'amico Scipio Slataper. Nei diari ricorda così quell'episodio:

> Scipio era venuto da Roma a Venezia per ragioni inerenti alla guerra che si preparava. Avendo saputo che ero ammalato era venuto a Udine per salutarmi. Io avevo in quel giorno molta febbre e ricordo molto confusamente l'accaduto. So che mi confortò e poi, andandosene, mi baciò come un fratello minore. Io gli volevo molto bene, e ancora sempre glielo voglio, e anche lui me ne voleva. Era così duro con tutti gli uomini, solo con me, che ero così lontano dal suo modo di essere, lui sano e forte, fisicamente e moralmente, io debole e ammalato, era pieno di calda e perfino tenera umanità. Qualche volta mi sgridava, mi faceva la paternale. Io lo ascoltavo, quasi

[841] I materiali manoscritti sono conservati nell'Archivio del dipartimento di italianistica dell'Università di Trieste.
[842] Attualmente sono stati pubblicati due volumi: *La pace lontana. Diari 1941-1950*, a cura di I. MARIN, Gorizia, LEG, 2005 e *Vele in porto. Piccole note e frammenti di vita*, a cura di I. MARIN, Gorizia, LEG, 2012.

> senza capirlo, e quando se ne accorgeva, si raddolciva e mi abbracciava, o mi posava la sua grande mano sulla spalla o sulla testa quasi a proteggermi. Ci amavamo per un'intuizione profonda l'uno dell'altro, quasi per istinto. Lui era l'eroe della forza, della purità, dello sforzo, dell'intelligenza costruttiva e vigile, della coscienza chiara. Io ero solo occhio capace di vedere. Non ero niente io. Tutto caos, con qualche vampa nel fumo e nelle nebbie. Ero solo occhio amoroso. Gli volevo bene per la chiarità che aveva nell'anima, per i suoi luminosi occhi di bimbo grande, per il suo sorriso di puro e cordiale.
> Gli altri conoscevano in lui solo il guerriero, il moralista, e lo temevano; io non vedevo nulla di tutto ciò: vedevo solo in lui Sigfrido, il puro folle. Sono passati 30 anni e il mio amore per lui non è invecchiato, non può invecchiare mai.[843]

A distanza di trent'anni, Marin rievoca quel momento di addio facendo della figura di Slataper un simbolo di tutti i compagni e gli amici che avevano combattuto in trincea; guarda da lontano il sacrificio di quelle vite con l'amore per chi ha combattuto e con l'ammirazione dello sconfitto che ha mancato l'appuntamento con la storia. Per se stesso, infatti, ritaglia il ruolo dell'inetto, del debole: «non ero niente io». Un senso di colpa inesauribile, che il poeta ha cercato di reprimere già nel 1918 quando, tornato in salute, decide di arruolarsi quasi fuori tempo massimo. Mentre la guerra volge al termine viene inviato alla scuola militare di Caserta. Ancora una volta, come era già accaduto in Austria alla scuola per ufficiali di Marburg, Marin indossa la divisa per imparare a combattere una guerra che non combatterà mai. Di queste due esperienze militari, i diari restituiscono un resoconto-confronto a tratti retorico, ma utile a indicarci le nuove conclusioni a cui giunge, siamo ormai nel 1953, l'intellettuale patriota:

> Mi trovavo a Marpurgo ed era nella prima decade dell'Agosto 1914, e facevo parte della scuola allievi ufficiali del reggimento.
> Il comandante, un tenente anziano, ci convocò e ci disse: "Signori allievi ufficiali, si ricordino che pur essendo per ora dei semplici soldati, per il filetto giallo che portano alla manica, appartengono fin d'ora alla classe dei signori.
> Quel filetto dà loro il diritto di frequentare gli ambienti frequentati dai signori ufficiali, e anzi, di sedere a mensa, ove capitasse il caso, con sua Maestà l'Imperatore. Naturalmente questo implica una dignità di portamento e un senso sempre vigile di responsabilità. E ciò in caserma come fuori caserma, in servizio come fuori servizio. Io devo naturalmente fare il conto con il loro senso d'onore e di dignità, che non può non esistere in chi ha fatto la scuola media e magari l'università. La disciplina e lo stile militare vanno rispettati da loro allievi ufficiali in modo esemplare, anche perché non si può saper comandare se non si sa obbedire, e non si può ottenere l'ubbidienza dei subalterni se non si dà l'esempio. Esempio soprattutto di virile dignità." E ripeté: "virile dignità".
> Il discorsetto mi fece tanta impressione che ancora oggi lo ricordo e ricordo l'uomo che lo fece, il ten. Stary, e l'inflessione della sua voce.
> Nel 1918 fui al primo corso speciale allievi ufficiali a Caserta. Lì, un capitano, certo Viale, comandante la mia compagnia, dopo averci adunati ci disse: "allievi ufficiali, mettetevi bene in testa che per ora voi siete pezze da piedi". Non ricordo altro perché avevo il sangue in testa e non potei più ascoltarlo. Finito il discorso uscii dai ranghi, mi gli si presentai e gli dissi: "Signor Capitano, io sono un volontario di guerra pronto a dar la vita per il mio paese e perciò non sono una pezza da piedi, né lo sono i miei compagni giuliani che sono già allo stesso titolo". Naturalmente il Capitano mi rimandò bruscamente nei ranghi. Eppure, devo dire a suo onore, che era un ufficiale serio e che durante il corso ebbi modo di apprezzarlo. Ma lo sfondo nostro plebeo s'era rivelato anche in lui.
> Sui muri della reggia di Caserta, anzi nella soffitta che ci serviva da Caserma, era stampato a grandi caratteri: "dignitas suprema lex". Ma la "virile dignità" del ten. Stary di Marburgo era qui solo scritta sui muri.[844]

[843] II, 133, 3 dicembre 1945.
[844] VI, 220-221, 5 agosto 1953.

La sua posizione di irredento, il sentimento di appartenenza identitaria all'Italia, si scontrano fatalmente, una volta vinta la guerra, con la delusione: il sistema politico italiano, sentito come accentratore e distratto, fu incapace di misurarsi apertamente con l'impostazione civile e sociale che nei territori conquistati sopravviveva alla dissoluzione dell'impero. Di quella dolorosa delusione è espressione significativa la petizione inviata, nel febbraio 1921, al Ministro dell'istruzione pubblica Benedetto Croce. Un gruppo di insegnanti della Venezia Giulia chiedeva che il sistema scolastico godesse dell'autonomia regionale, al fine salvaguardare l'eccellenza delle scuole giuliane; eccellenza raggiunta sotto l'impero e messa a rischio dalla volontà di uniformare tutte le scuole del regno al sistema centralistico e mediocre dello stato italiano. Il primo firmatario della petizione fu Biagio Marin. Questo episodio, solo uno dei molti che testimoniano il suo attivismo politico e civile, precede di poco l'avvento del fascismo, che instaurerà una svolta nazionalista e razzista alla narrazione irredenta.

Il primo dopoguerra e il ventennio fascista, però, furono anche gli anni in cui molti intellettuali irredenti sopravvissuti alla guerra elaborarono l'eredità culturale della Cacania, costruendo quel ricco sistema di mediazione e riflessione di cui Claudio Magris (discepolo e amico di Marin) sarebbe stato il più efficace interprete. Nelle pagine del *Mito asburgico*,[845] come è noto, quella generazione ha trovato, finalmente, la lucida e organica storiografia culturale dell'Austria Felix ed è proprio a quella generazione che Magris riconosce il merito di aver salvaguardato, dopo averla ripensata nel profondo, la *stimmung* culturale della vecchia Austria:

> I legittimi eredi dell'impero sono i suoi avversari che a suo tempo l'hanno combattuto e che hanno combattuto ancor più duramente i Leviatani che gli sono succeduti; che hanno rimeditato le ragioni e i torti di quella loro antica scelta e hanno cercato di trasmettere i valori positivi di quella tradizione (di cui sono stati partecipi per via negativa) in termini attuali e immuni da ogni coazione a ripetere. A Trieste, per esempio, i portatori di quella tradizione non sono stati e non sono né gli austriacanti né i nazionalisti né i borghesi moderati, bensì gli ex irredenti democratici o i socialisti (Devescovi, Marin, Voghera).[846]

Non una celebrazione nostalgica costruita sulle macerie della Grande Guerra, dunque, ma un tentativo di rinnovare, all'interno dei mutati assetti politici, il potenziale positivo dell'esperienza asburgica, in termini di coesistenza e autodeterminazione delle differenze, perché è proprio «il potenziale, non la realtà fattuale, della vecchia Austria a venir messo sul piatto della bilancia e confrontato con l'irredentismo e con le conseguenze del nazionalismo esasperato di frontiera, poi confluito nel fascismo. È l'idea di uno stato sovranazionale a venir commisurato agli errori politico-economici dello stato nazione italiano».[847] Marin fu tra gli instancabili attori di questa riflessione, e con lui altri che gli erano fraterni amici: fra questi Ervino Pocar, il più convinto e spesso avversato mediatore della letteratura austriaca in Italia.

Biagio Marin, dunque, che tanto si era speso idealmente per affrancarsi dall'impero, si è battuto poi per riconoscerne gli ideali. Tra questi due percorsi solo apparentemente incongrui, la Grande Guerra ha agito in lui con la forza di un atto mancato, che lo ha spinto, da un lato, all'impegno per tramandare la memoria e il sacrificio dei suoi compagni caduti al fronte, integrandolo, dall'altro lato, con l'esercizio di una più matura visione di un sistema sovranazionale di pacifica convivenza fra i popoli. La forza di queste due spinte nutrirà la sua infinita ricerca di un luogo che potesse chiamare "patria", un fastello inestricabile di identità, lingua e territori vissuti profondamente nella loro realtà anche fisica. Una ricerca che ritorna continuamente nei diari. Nel dicembre del 1952 Marin annota:

---

[845] C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
[846] C. MAGRIS, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978, p. 224.
[847] R. LUNZER, *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del Novecento*, Trieste, Lint, 2009, p. 301.

> Sono io davvero un "senzapatria"? Non ho amato da bimbo in su l'Italia? Non ho combattuto per renderla reale, in vari modi tutta la mia vita? Non sarei stato anche io felice di morire per la sua realtà nella storia? […] È molto sentirsi parte viva, integrante di un ordine umano, e sentir circolare nel proprio spirito il valore del proprio popolo, come un fiotto di sangue vivo e generoso. A me questa gioia, questo supremo bene, non sono stati concessi.[848]

Ancora il rammarico, quarant'anni più tardi, di non aver partecipato alla Grande Guerra, ma anche il disincanto di aver a lungo combattuto, sul fronte della cultura e della politica, senza ottenere per se stesso una chiara collocazione nella storia e nella geografia del mondo. Il disincanto e il rammarico del "senzapatria" gli saranno perpetua compagnia: nel 1978, in un fulmineo bilancio della propria esistenza, scrive: «Sono vissuto da sradicato, da evaso. Dove la patria, dove la buona terra, dove la mia con-umanità? Sono vissuto come uno zingaro, sempre evadendo».[849]

Un tragitto doloroso e senza meta, quello della ricerca di una patria, che comincia proprio con la Grande Guerra e con i suoi effetti deflagranti sulle certezze patriottiche dell'allora giovane poeta; una ricerca sempre viva nella pur intensamente vissuta vita di Marin. Ma la meta di quel tragitto, in verità, è sempre stata abitata, e infine riconosciuta: «Anche una foglia, a volte, piace a qualcuno e la raccoglie da terra, e se la porta in casa. Penso alle splendide foglie dei platani, che io ho raccolto spesso con molto amore e conservate a lungo. Dove è la mia patria? Nella luce e nella musica dei venti, non tra gli uomini».[850] Così una nota del diario LI, scritta il 13 aprile 1978. Non una fuga dalla società, ma la costruzione di una propria *Heimat* degli elementi. C'è una tensione mai attenuata, in Marin, fra il suo essere «interventista permanente»,[851] il suo stare, sempre, al centro del dibattito pubblico con posizioni mai accomodanti, e questo suo rifugiarsi in una patria della natura, benevola e pacificata. L'opera poetica di Marin, del resto, è un continuo rimodulare gli accenti e le figure di un mondo in cui l'umano è rappresentato o nell'irripetibile individualità della persona o come parte organica della creazione, un elemento che contiene le vestigia dell'edenico. È proprio la poesia di Marin ad essere, per questa nazione ideale e abitata nel tempo della felicità mentale, la più compiuta carta costituzionale.

Bibliografia essenziale

A. ARA, C. MAGRIS, *Trieste: un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.
A. DE SIMONE, *L'isola Marin. Biografia di un poeta*, Torino, Liviana, 1992.
R. LUNZER, *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del Novecento*, Trieste, Lint, 2009.
C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
C. MAGRIS, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978.
B. MARIN, *I delfini di Scipio Slataper*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965.
B. MARIN, *La pace lontana. Diari 1941-1950*, a cura di I. MARIN, Gorizia, LEG, 2005.
B. MARIN, *Vele in porto. Piccole note e frammenti di vita*, a cura di I. MARIN, Gorizia, LEG, 2012.

[848] VI, 81, 15 dicembre 1952.
[849] LV, 182-183, 28 agosto 1978.
[850] LI, 62, 13 aprile 1978.
[851] E. GUAGNINI, *Le "contraddizioni" della vita e la "funzione" dell'intelligenza*, in B. MARIN, *La pace lontana. Diari 1941-1950*, cit..

IL VERDE E IL ROSSO: PACE E GUERRA IN ITALO SVEVO

di Francesca Riva

Per Zeno-Svevo – come è noto – l'unica «malattia» «sempre mortale» è la «vita» stessa, che «non sopporta cure»; ad esemplificazione di questo concetto, Svevo raffigura il tentativo inutile nonché dannoso, in quanto ci condurrebbe al soffocamento, di chiudere i «buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite».[852] Il paragone, quasi bizzarro, sembra suggerito, a ben guardare, da uno scenario bellico, in quei «buchi nel corpo» che richiamano i fori provocati dai proiettili. Le ultime pagine della *Coscienza di Zeno* vedono irrompere la Grande Guerra, anche nelle date pregnanti del diario quali quelle del maggio 1915, a pochi giorni dall'entrata nel conflitto dell'Italia. John Gatt-Rutter propone una suggestiva definizione del trittico composto dalla *Coscienza*, da *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (ambientata tra Caporetto e Vittorio Veneto), e da *Una burla riuscita* (svoltasi negli ultimi giorni di combattimento e in quelli successivi),[853] ossia di «una originalissima letteratura di guerra, letteratura di non combattenti».[854] Zeno narra che il 23 maggio, a Lucinico, linea di fuoco in quanto al confine, dove si trovava in vacanza, viene sorpreso dalla guerra e costretto a riparare a Trieste, lasciando soli i suoi; non può rientrare in villa e pertanto, con suo rammarico, nemmeno consumare il bramato caffelatte: «In altre condizioni io mi sarei adirato enormemente di non poter mangiare avendo tanta fame. Invece quel giorno la grandezza dell'avvenimento storico cui avevo assistito, m'imponeva e m'induceva alla rassegnazione».[855] La *boutade* richiama un altro passo della *Coscienza*, di manzoniana memoria: «Curioso come a questo mondo vi sia poca gente che si rassegni a perdite piccole; sono le grandi che inducono immediatamente alla grande rassegnazione».[856] Il racconto viene condotto mediante la consueta ironia sveviana: Zeno, raggiunti Teresina e suo padre, nei campi «al di là dell'Isonzo», per cogliere rose con cui omaggiare la figlia Antonia, si imbatte, sulla via del ritorno, in soldati che lo esortano ad allontanarsi al più presto di lì. La guerra irrompe tra l'incredulità generale, che non è soltanto finzione narrativa: è «un periodo di falsi allarmi», «e quando finalmente arriva» «la dichiarazione di guerra il 23 maggio quasi non vi si crede».[857] Zeno ha modo di rassicurare, affastellando tutta una serie di bugie, il padre di Teresina e i soldati stessi che, sorprendentemente, non hanno notizie certe: «a Roma» – afferma perentorio Zeno – «ci hanno ora il Giolitti» e «la guerra è proprio definitivamente scongiurata».[858] Zeno diventa ciarliero, dicendo «delle cose che veramente non am*a* di rammentare».[859] In lui affiorano subito, infatti, i sensi di colpa, tradotti dapprima in «inquietudine», sentimento che il personaggio sveviano cerca in ogni modo di scansare, ma senza riuscirvi: «Mi rese anche più nervoso l'incontro casuale con un plotone di soldati che marciava sulla strada in direzione di Lucinico. […] Per qualche tempo camminai dietro di loro *inquieto*. […] La mia *inquietudine* e la mia fretta erano sciocche. Era pure sciocco d'*inquietarsi* per aver assistito all'*inquietudine* di un contadino».[860]

Le parole date da bere al padre di Teresina e ai soldati gli «pesarono sulla coscienza», a seguito di tale presa d'atto: «Nell'orrendo temporale che scoppiò, probabilmente tutte le persone

[852] I. SVEVO, *La Coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, a cura di P. SARZANA, Milano, Mondadori, 1998, p. 1116.
[853] I. SVEVO, *La novella del buon vecchio e delle bella fanciulla*, in *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2004, pp. 443-498; e *Una burla riuscita*, ivi, pp. 199-264.
[854] J. GATT-RUTTER, *Guerra*, in Alias *Italo Svevo, vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, Siena, Nuova immagine editrice, 1991, p. 437. Cfr. anche G.A. CAMERINO, *Un viaggio in Germania e l'inaspettata realtà della guerra (1914-1915)*, in *Svevo*, Torino, Utet, 1981, pp. 329-343.
[855] I. SVEVO, *La Coscienza di Zeno* cit., p. 1112.
[856] Ivi, p. 959.
[857] J. GATT-RUTTER, *Guerra* cit., p. 418.
[858] I. SVEVO, *La Coscienza di Zeno* cit., p. 1105.
[859] *Ibidem.*
[860] Ivi, p. 1106.

ch'io rassicurai perirono. Chissà quale sorpresa ci sarà stata sulla loro faccia cristallizzata dalla morte».[861] A Trieste, rassicurato sulle sorti della famiglia riparata a Torino, Zeno, nell'ufficio vuoto, poiché i suoi «pochi migliori impiegati sono andati a battersi di qua o di là», torna a scrivere per passare il tempo: la rilettura del suo manoscritto lo riporta a un passato che ora, di fronte all'enormità indiscutibile della guerra, gli sembra quieto, silenzioso, composto da «giocattoletti».[862] La guerra ha trasformato Zeno in «un uomo del tutto nuovo»;[863] in chiusa di romanzo, egli si dichiara guarito, alla faccia del dottor S., e – sostiene – tale convinzione non gli viene solo dal sentirsi «un privilegiato in mezzo a tanti martiri».[864] Riaffiora qui, fra le righe, di nuovo il senso di colpa. Zeno aveva innanzi affermato: «A me pare che soltanto ora sono staccato definitivamente dalla mia salute e dalla mia malattia. Cammino per le vie della nostra misera città, sentendo di essere un privilegiato che non va alla guerra».[865] Mario Samigli, pseudonimo giovanile di Svevo, nella novella *Una burla riuscita*, temendo il giudizio del «consiglio di guerra» per essere stato «uno dei pochi letterati italiani restati in città», «scrisse molto durante la guerra», soprattutto delle «favole dal senso dubbio»: «Doveva venire la guerra ad insegnargli che la favola poteva divenire un'espressione del proprio animo».[866] Svevo, impegnato nella difficile gestione della ditta Veneziani, che non aveva comunque cessato di fornire vernici alla Marina austriaca, nonostante l'irredentismo di Gioachino e, in parte, dello stesso Ettore,[867] in una lettera del 10 dicembre del 1915, scrive alla figlia Letizia: «Il mio augurio sarebbe di vedere presto passata quest'epoca che poi è troppo lunga. […] Fiabe non ne faccio più. La realtà mi distrae troppo dal sogno […]. Sto diventando un uomo d'affari molto serio».[868] La guerra induce Zeno alla fortunata compravendita, nell'agosto del 1915, di una «partita non grande di incenso»,[869] segnando l'inizio del suo successo commerciale, ma, dopo l'armistizio, «*scoppiata* la pace», egli non riuscirà più ad adeguarsi alle mutate leggi dei mercati e capitolerà nell'«affare disastroso» del sapone,[870] come leggiamo nel *Vegliardo*.[871] Al protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* ogni «manifestazione di guerra» «cui assisteva» «faceva ricordare con uno stringimento di cuore, ch'egli in seguito alla guerra guadagnava tanto denaro».[872] I personaggi sveviani sembrano dunque muoversi, in tale contesto, tra sbigottimento, rassegnazione, rimorso, ma anche ipocrisia ed egoismo. Il «buon vecchio», quando sentiva «il brontolìo del cannone», si chiedeva perché non avessero «ancora inventato il modo di ammazzarsi senza fare tanto chiasso», e, in Caporetto, fingendo dolore, in realtà non vide «che un beneficio: La guerra si allontanava da Trieste e perciò da lui».[873] Lo Zeno settantenne del *Vegliardo* segna un discrimine tra il prima e il dopo la guerra; il dopoguerra consegna un mondo completamente mutato: «la civiltà patriarcale è tramontata per sempre, scomparsa con l'ultraottantenne Francesco Giuseppe»; la differenza generazionale diventa insormontabile e porta, per esempio, Zeno e il figlio Alfio all'incomunicabilità:[874] «fra me e lui c'era non solo una differenza d'età ma molto di più. La guerra ci divideva».[875]

---

[861] Ivi, p. 1110.
[862] Ivi, p. 1102.
[863] *Ibidem*.
[864] Ivi, p. 1114.
[865] Ivi, p. 1102.
[866] I. SVEVO, *Una burla riuscita* cit., pp. 201-202.
[867] Cfr. J. GATT-RUTTER, *Guerra* cit., pp. 424-425.
[868] I. SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. MAIER, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 725.
[869] I. SVEVO, *La Coscienza di Zeno* cit., p. 1115.
[870] I. SVEVO, *Il Vegliardo*, a cura di G. LANGELLA, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p.182.
[871] Ivi, p.
[872] I. SVEVO, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* cit., p. 451.
[873] Ivi,p. 460 e p. 463.
[874] Cfr. G. LANGELLA, *Il romanzo delle frontiere. Una chiave per «Il Vegliardo»*, «Aghios. Quaderni di studi sveviani», Trieste, Campanotto Editore, I, 1997, p. 22. Cfr. anche G.A. CAMERINO, *La fine di un mondo*, in *Svevo* cit., pp. 342-354, e B. STASI, *Zeno, l'impero austro-ungarico e la guerra*, «Critica letteraria», I, 2012, pp. 93-105.
[875] I. SVEVO, *Il Vegliardo* cit., p. 63.

Zeno e gli altri sono, in fondo, proiezione di Ettore Schmitz, che non indulge verso se stesso; egli, anzi, descrive in modo impietoso il suo personaggio di fronte all'imponenza atroce della guerra, che, al di là dell'immancabile ironia sveviana, resta, per lo scrittore triestino, tragicamente seria e aberrante, come suggerito da alcuni passi della *Coscienza*: «La piaga cancrenosa (come in Austria si appellò subito la fronte italiana) s'era aperta e abbisognava di materiale per nutrire la sua purulenza. E i poveri uomini vi andavano sghignazzando e cantando. Da tutti quei treni uscivano i medesimi suoni di gioia o di ebbrezza».[876]

Zeno, giunto a Trieste, si addormenta con l'«infantile idea ottimistica» che «alla frontiera non era ancora morto nessuno e perciò la *pace* si poteva rifare».[877] Svevo è, tra l'altro, autore di un incompiuto trattato *Sulla teoria della pace*,[878] circa la possibilità della pace universale; nel saggio, di cui ci restano alcune parti, è decisa la condanna della guerra, che «è e resta una cosa turpe per ogni uomo equilibrato e morale». «La sua turpitudine – afferma Svevo – non è diminuita né dal patriottismo né dall'eroismo».[879] Sono parole di alto significato etico; egli non appoggia il costituirsi della nascente Lega delle Nazioni, che non corrisponde all'ideale di tolleranza sovranazionale da lui propugnato; egli sostiene, se non lo smantellamento delle frontiere, almeno la loro penetrabilità.[880]

Nella parte conclusiva della *Coscienza* vengono descritti due luoghi bellici, l'Isonzo e il Carso, accomunati dal colore verde. Poco indietro, Zeno, osservando un tramonto, aveva registrato il fenomeno per cui il «verde smeraldo», «un colore magnifico», «mite», fissato a lungo, di «un lembo di paesaggio», veniva coperto interamente, sulla retina, chiudendo gli occhi, dal «suo colore complementare, un rosso smagliante».[881] Come è stato dimostrato, il verde rappresenterebbe il colore oggettivo della salute opposto a quello rosso, causato dall'attività soggettiva dell'occhio, che induce Zeno allo sbaglio e, fuor di metafora, a un'interpretazione errata della propria vita all'insegna della malattia.[882] Zeno, prima di essere «raggiunto dalla guerra», passa un «giorno solitario alle rive dell'Isonzo», in «uno di quegli istanti rari» «di vera grande oggettività in cui si cessa finalmente di credersi e sentirsi vittima». «In mezzo a quel verde rilevato» dagli «sprazzi di sole», Zeno sa «sorridere alla *sua* vita ed anche alla *sua* malattia».[883] «Nota predominante nel paesaggio» carsico è lo stesso «verde», «mite» – e si noti la persistenza dell'attribuzione al colore di questo aggettivo sinonimo pure di pacifico – ma «non umile», che attornia «la pietra sporgente dappertutto».[884] La guerra «raggiun*gerà*» Zeno, «stupefatto», mentre «vi*veva* in piena calma in un fabbricato di cui il primo piano bruciava», e che, presto, sarebbe stato sommerso intero dalle «fiamme». A breve, così, il verde «mite» della pace, di tanto estatico splendore, sarebbe stato invaso dal «rosso fiammeggiante», «come un incendio spaventoso», del sangue spremuto dalla guerra. [885]

[876] I. SVEVO, *La Coscienza di Zeno* cit., pp. 1112-1113.
[877] Ivi, p. 1113.
[878] I. SVEVO, *Sulla teoria della pace*, in *Italo Svevo. Teatro e saggi*, a cura di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2004, pp. 859-877.
[879] I. SVEVO, *Sulla teoria della pace* cit., p. 873.
[880] Ivi,p. 876. A riguardo cfr. anche *Svevo e la prima guerra mondiale*, in G.A. CAMERINO, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli, Liguori, 1974, 2002², pp. 169-192.
[881] I. SVEVO, *La Coscienza di Zeno* cit., pp. 1088-1090.
[882] Cfr. G. LANGELLA, *La teoria dei colori complementari e la strategia narrativa* de La coscienza di Zeno, in *Italo Svevo*. *Il sogno e la vita vera*, a c. di M. SECHI, Roma, Donzelli editore, 2009, pp. 47-61.
[883] I. SVEVO, *La Coscienza di Zeno* cit., p. 1097.
[884] Ivi, p. 1112.
[885] Ivi, p. 1101 e p. 1089.

IL MITO DELLA PATRIA E DEI SUOI MARTIRI DAGLI ALBORI ALL'EPILOGO DEL RISORGIMENTO

di Chiara Tavella

Nell'affrontare un discorso sulle *Rappresentazioni della Grande Guerra* si può tenere in considerazione anche quel filone della storiografia che rappresenta da un punto di vista prettamente italiano il primo conflitto mondiale. Penso alla Quarta Guerra di Indipendenza: l'Italia, come è noto, solo alle soglie del 1919 vide il compimento del suo lungo processo di unificazione che aveva le radici ben salde nel secolo precedente.

L'interpretazione della Prima guerra mondiale come ultimo moto indipendentista del Risorgimento fu un'idea ricorrente nel dibattito pre-bellico, ma è stata sostenuta in tempi più recenti anche da alcuni celebri storici, uno fra tutti Adolfo Omodeo.[886] Al di là della validità di questa tesi, non si può negare che esista un *fil rouge* che lega episodi e protagonisti del "lungo Ottocento" italiano, dalle prime cospirazioni risorgimentali alle trincee della Grande Guerra. Molti studiosi si sono soffermati su questo punto e hanno individuato un legame nel mito della patria e dei suoi martiri.[887] Gli irredentisti e la retorica nazionalista hanno fatto propaganda interventista proprio facendo leva sugli ideali risorgimentali che si pensava avrebbero trovato continuazione e compimento soltanto con gli esiti della Grande Guerra.

Non è raro, quando si parla di Prima guerra mondiale, fare riferimento ad un conflitto che, mobilitando le grandi masse, ha visto rarefarsi il ricordo di episodi di eroismo individuale a discapito della mobilitazione e del massacro di massa. Ma accanto agli immensi sacrari che celebrano caduti "anonimi", permane qualche nome che «si stacca dal fondale indistinto degli scomparsi».[888] A livello nazionale anche per gli anni tra il '15 e il '18 la memoria collettiva richiama qualche figura isolata di martire politico, vittime sacrificali che, affrontata la morte in nome della patria, sono state elevate al rango di eroi sulla scorta della tradizione risorgimentale. Al rapporto tra il sacrificio individuale e la morte per la patria possono essere ricondotti dunque sia i primi cospiratori ottocenteschi, da Santorre di Santa Rosa, ai fratelli Bandiera, ai fratelli Cairoli, a Ciro Menotti, sia, guardando cronologicamente al termine di questo lasso di tempo, quelli che parte della critica individua come gli "ultimi risorgimentali", ovvero gli irredentisti triestini, giuliani e istriani come Cesare Battisti, Nazario Sauro, Damiano Chiesa e i fratelli Filzi, con una tappa intermedia segnata da Guglielmo Oberdan. I martirologi mutuano dall'Ottocento i *topoi* del martirio, riutilizzano gli schemi retorici incentrati sulla religione della patria e sul sacrificio, cambiando semplicemente i nomi dei protagonisti, come se tra loro ci fosse una palese continuità.[889]

Matrici comuni del pensiero di tutti questi eroi erano la liberazione dell'Italia dal giogo straniero e la disponibilità a dare la propria vita per il sogno di unità. L'irredentismo, anche se in un primo momento – si parla dei decenni immediatamente successivi al 1861 – era stato considerato un fenomeno sovversivo da emarginare (specialmente nel momento in cui i legami con la Triplice

[886] Omodeo «fu uno dei più accesi sostenitori della visione della Grande Guerra come continuazione delle guerre di indipendenza e del risorgimento», cfr. AA.VV., *Storia d'Italia*, Milano, Einaudi, 2005, vol. 10: *Dall'Unità ad oggi*, p. 1356. Ma anche nel Museo del Risorgimento al Vittoriano di Roma la stagione risorgimentale vede l'atto finale nella guerra del '15-'18.

[887] Sul tema esiste una consistente bibliografia. Si consultino a titolo esemplificativo: O. JANZ, L. KLINKHAMMER, *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008; G.L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 2009; AA. VV., *Patrioti si diventa: luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica*, Milano, Museo del Risorgimento, 2009.

[888] R. BALZANI, *Il sacrificio patriottico nel Risorgimento*, in O. JANZ, L. KLINKHAMMER, *La morte per la patria* cit., p. 10.

[889] A tal proposito si possono comparare martirologi come A. VANNUCCI, *I martiri della libertà italiana,* Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1848 e G. MOLINO, *Martiri italiani: 1821-1918*, Torino, Paravia, 1935. Cfr. anche O. JANZ, L. KLINKHAMMER, *La morte per la patria* cit., p. XIV.

Alleanza avevano la priorità nella politica estera italiana), «teneva ancora viva l'idea di un Risorgimento incompleto».[890] Desiderio degli irredentisti era infatti, lo sappiamo, l'annessione al Regno d'Italia di tutti i territori a maggioranza italiana rimasti esclusi dall'unificazione del 1861 e del 1870, per completare i sogni e i progetti politici delle generazioni precedenti. Nell'«Evviva l'Italia! Evviva Trieste libera!» gridato dall'irredentista Oberdan nel momento della morte, così come nel «Delenda Austria» di Scipio Slataper, echeggiano le grida di indipendenza di Santa Rosa e degli altri patrioti del primo Ottocento. Quelle stesse grida tornano ancora con il «Viva Trento italiana! Viva l'Italia» pronunciato da Battisti nel momento della condanna a morte e il triplice «Vita l'Italia libera» urlato da Sauro davanti al boia.[891]

Ma la tradizione risorgimentale non viene ereditata solo dagli irredentisti. Nel proclama pronunciato da Vittorio Emanuele III nel maggio 1915 si legge:

> Soldati di terra e di mare! L'ora solenne delle rivendicazioni nazionali è suonata. Seguendo l'esempio del mio grande Avo, assumo oggi il comando supremo […] con sicura fede nella vittoria, che il vostro valore, la vostra abnegazione, la vostra disciplina sapranno conseguire. […] Soldati, a voi la gloria di piantare il tricolore d'Italia sui terreni sacri che la natura pose a confine della Patria nostra; a voi la gloria di compiere, finalmente, l'opera con tanto eroismo iniziata dai nostri padri.

Tra i numerosi martiri della libertà italiana, due possono essere presi come *exempla*: Santorre di Santa Rosa e Nazario Sauro, l'uno patriota del primo Risorgimento e l'altro cospiratore irredentista degli inizi del secolo XX. Tra di loro c'è l'abisso di quasi un secolo di storia e l'appartenenza a due regioni lontane dal punto di vista geografico e culturale. Piemontese il primo, originario di Capo d'Istria il secondo. Eppure nelle loro parole, nelle loro azioni e nel ricordo che di essi venne tramandato ai posteri, si ravvisano molti elementi comuni, poiché entrambi hanno respirato i valori di cui la cultura e la retorica italiana erano tradizionalmente impregnate. Prima di tutto la convinzione di voler dare sé stessi per la salvezza della Patria: «Oh mia Patria, vuoi il mio sangue? Eccolo» scrive Santorre nei suoi diari.[892] Gli fa eco Sauro con la sua missione fatale nel 1916. E ancora, nelle opere del patriota piemontese si legge la necessità di porre il dovere di cittadino davanti ai doveri familiari:

> Mal s'apporrebbe chi mi credesse un soldato di ventura, che ardenza militare incita ad ambiziose e temerarie imprese. Ho moglie, figli e campi. Il pensiero dei pericoli che loro soprastanno ci contrista duramente. Ma quando i pericoli sono inevitabili, onore e prudenza di cittadino vogliono che si incontrino con franchezza di cuore.[893]

Lo stesso concetto si trova in una lettera-testamento scritta da Nazario Sauro alla moglie Nina il 20 maggio 1915:

> Non posso che chiederti perdono per averti lasciato con i nostri cinque bimbi ancora col latte sulle labbra; […] ma non mi resta a dir altro, che io muoio contento di aver fatto il mio dovere

[890] P. GENOVESI, *Il manuale di storia in Italia. Dal Fascismo alla Repubblica*, Milano, Angeli, 2009, p. 41.
[891] L'iconografia tradizionale vuole che i martiri italiani dal Risorgimento alla Grande Guerra siano morti «col nome d'Italia su le labbra».
[892] Cfr. A. COLOMBO, *Vita di Santorre di Santarosa*, Roma, Vittoriano, 1938, p. 111 (l'affermazione è tratta dalla *Confession* scritta in francese il 13 ottobre 1801).
[893] S. DI SANTA ROSA, *Delle Speranze degli Italiani*, Milano, Caddeo, 1920, p. 4.

> di italiano, la mia felicità è che gli italiani hanno saputo e voluto fare il loro dovere. Cara consorte, insegna ai nostri figli che io fui prima italiano, poi padre e poi uomo.

Idea che viene ripresa anche in una lettera indirizzata al primogenito:

> Caro Nino, tu […] comprenderai fra qualche anno il mio dovere d'italiano. Diedi a te, a Libero ad Anita a Italo ad Albania nomi di libertà, ma non solo sulla carta; questi nomi avevano bisogno del suggello ed il mio giuramento l'ho mantenuto. Io muoio col solo dispiacere di privare i miei figli dal loro padre, ma mi viene in aiuto la Patria che è il plurale di Padre, e su questa patria, giura, o Nino, che sarete sempre, ovunque e prima di tutto italiani.[894]

In questo stralcio si può notare il legame tra l'irredentismo di Sauro e i valori risorgimentali anche per quanto riguarda la scelta dei nomi dei figli: Nino in onore di Nino Bixio, Anita di reminescenze garibaldine, Italo in onore della patria tanto vagheggiata. L'ultimogenita di Sauro venne battezzata col nome di Albania. E qui sta un altro punto di contatto tra Santa Rosa e Sauro. Entrambi avevano un culto così puro e grande per la libertà da voler combattere non solo per la patria italiana, ma addirittura da essere disposti ad impegnarsi anche per la causa di indipendenza di un popolo che non era il loro. Santorre perse la vita proprio combattendo a fianco dei greci che reclamavano l'indipendenza dall'Impero Ottomano;[895] Sauro cospirò clandestinamente contro i Turchi Ottomani per la libertà del popolo albanese.

Seppur così lontani tra loro nel tempo e nello spazio, questi due personaggi hanno respirato gli stessi valori di eroismo e gli stessi ideali per combattere per una patria, per così dire, incompleta: protagonisti di un destino comune anche per ciò che riguarda il ricordo tramandato ai posteri. Ascritti nel pantheon dei martiri italiani, entrambi vengono ricordati dalla retorica nazionalista con epiteti molto simili (ma non sono casi isolati): «il sacro corpo di Nazario Sauro giace in un angolo dimenticato di Pola»,[896] così come quello di Santorre, per il quale «solo tre rozze pietre» segnano il luogo di indegna sepoltura.[897] E non basta: tornano insistentemente negli scritti e nelle commemorazioni a loro dedicati le descrizioni dell'animo intrepido, il disprezzo del pericolo, l'anima nobilissima esempio del più puro amor di Patria.

Santorre aveva fede nell'avvenire e credeva che l'emancipazione dell'Italia dal giogo straniero fosse, come scrive lui stesso, un «avvenimento del secolo decimonono».[898] Si sbagliava. Il sogno di Unità si compì solo con il sacrificio delle generazioni successive, con i «figli del Risorgimento», per dirla alla Omodeo. Ma su una cosa aveva avuto ragione. Si legge infatti nel suo scritto sulla rivoluzione piemontese una considerazione che suona quasi come una solenne premonizione di ciò che accadrà quasi un secolo dopo:

> Non cadranno infruttuosi i gravi esempi eredati dagli avi nostri, e quando, al sentore della prima guerra europea, l'Austria chiederà all'Italia i suoi figli, i suoi tesori, gl'italiani sapranno come meglio adoprarli.[899]

---

[894] Le due lettere di Sauro sono conservate al Museo Centrale del Risorgimento a Roma.

[895] Nell'ottobre del 1824 Santa Rosa scrive all'amico Victor Cousin: «Dans tous les âges, l'Italie et la Grèce ont entremêlé leurs destinées: et ne pouvant rien pour ma patrie, je considère comme un devoir de consacrer à la Grèce quelques années de vigueur qui me restent». Cfr. S. DI SANTA ROSA, *Delle Speranze degli Italiani*, cit., p. LXVII.

[896] Si veda l'Ordine del Giorno emesso dall'Ammiraglio Thaon di Revel il 26 gennaio 1919, data in cui la salma di Sauro fu riesumata e si provvide ad una sepoltura solenne.

[897] A. DE GUBERNATIS, *Santorre di Santa Rosa*, Torino, UTET, 1860, pp. 3-5.

[898] S. DI SANTA ROSA, *Storia della Rivoluzione Piemontese del 1821*, Torino, 1850, p. 139.

[899] Ivi, p. 140.

Bibliografia essenziale

Sul mito della patria e dei suoi martiri si vedano ad esempio:
A. ARISI ROTA, M. FERRARI, M. MORANDO, *Patrioti si diventa: luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica*, Milano, Angeli, 2009.
A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
ID., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Bari, Laterza, 2011S.
M. CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, Bologna, il Mulino, 2007.
M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 1989.
O. JANZ, L. KLINKHAMMER, *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008.
N. LAPEGNA, *L'Italia degli Italiani. Contributo alla storia dell'Irredentismo*, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1932.
G. MOLINO, *Martiri italiani: 1821-1918*, Torino, Paravia, 1935.
G.L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Laterza, 1990.
A. OMODEO, *Figure e passioni del Risorgimento Italiano*, Roma, Mondadori, 1945.
A. VANNUCCI, *I martiri della libertà italiana*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1848.

Su Santorre di Santa Rosa martire del Risorgimento:
G. AMBROGGIO, *Santorre di Santarosa nella restaurazione piemontese*, Torino, Pintore, 2007.
A. DE GUBERNATIS, *Santorre di Santa Rosa*, Torino, UTET, 1860.
S. DI SANTA ROSA, *Delle Speranze degli Italiani*, Milano, Caddeo, 1920.
ID., *Ricordi 1818-1824 (Torino, Svizzera, Parigi, Londra)*, a cura di M. MONTERSINO, Firenze, Leo S. Olschki, 1998.
ID., *Storia della Rivoluzione Piemontese del 1821*, Torino, 1850.
Santorre di Santarosa e la rivoluzione mancata in Piemonte nel 1821, a cura di G. ZUNINO, Carmagnola, Rondani, 2011.

Su Nazario Sauro martire della Grande Guerra:
S. BENELLI, *Il Sauro*, Milano, L'Eroica, 1919.
C. PIGNATTI MORANO, *La vita di Nazario Sauro e il martirio dell'eroe*, Milano, Treves, 1922.
A. POZZI, *Il vero volto di Nazario Sauro*, Roma, Pincina, 1936.
R. SAURO, *Nazario Sauro. Storia di un marinaio*, Venezia, La Musa Talia, 2013.

ALL'OMBRA DEL MITO: LE "ULTIME DONNE DEL RISORGIMENTO NAZIONALE". IRENE SCODNIK, ERNESTA BITTANTI E STEFANIA TÜRR

di Cinzia Vecco

«Non da tutti erano dimenticati i sacri confini nostri, ed i sacrifici costati ai migliori italiani del nostro Risorgimento»:[900] con queste parole, alle soglie del primo conflitto mondiale, Irene Scodnik, descrive l'entusiasmo con cui, negli anni '70 dell'Ottocento, molti patrioti accolsero la nascita dell'associazione «Pro Italia Irredenta» e del giornale «L'Italia degli Italiani», anime del movimento irredentista, di cui il marito, Matteo Renato Imbriani, fu uno dei più accesi promotori.

Le parole di Irene ci introducono in quel mondo, rimasto ai confini della storia istituzionale, popolato da tante figure femminili, come lei, mogli, figlie, legate a più fili a patrioti risorgimentali ed irredentisti, le quali attraverso l'opera di promozione delle idee e delle azioni dei propri familiari, che si intrecciano o si inseriscono direttamente nella grande memoria collettiva nazionale, ci dimostrano la continuità – almeno negli ideali di un cospicuo numero di patrioti – tra le battaglie del Risorgimento e quelle della Grande Guerra.

In particolare, oltre che sulla Scodnik, vorrei soffermarmi sul pensiero e gli scritti di Ernesta Bittanti Battisti e di Stefania Türr e su alcuni concetti e figure ricorrenti, «schemi retorici», «modelli pronti per l'uso»,[901] tutti riconducibili a quell'idea di «religione civile della Patria»,[902] già di foscoliana memoria, che permea il discorso nazional-patriottico italiano sin dagli albori del Risorgimento. È una strada lunga che conduce ben oltre la conclusione del primo conflitto mondiale, fino all'epoca fascista, superando altresì palesi divergenze ideologiche e politiche (simpatizzante fascista la Türr, fermamente devota agli ideali di libertà e democrazia per i quali aveva combattuto il marito Cesare, la Battisti).

Infatti, al di là della cifra comune europea del culto dei caduti,[903] ciò che contrassegna la nostra rappresentazione patriottica è proprio un «calco diretto dalla tradizione cristiana»:[904] «eroi martiri», «santi», «apostoli», «viatico», «sacrificio», «redenzione», «risurrezione» si ripetono insistentemente nella tradizione letteraria risorgimentale, a partire dall'*incipit* dell'*Ortis*.

A tali espressioni non rifugge nemmeno l'atea Ernesta Bittanti – considerata spesso come l'«ultima donna del Risorgimento» – la quale nella principale opera dedicata al ricordo del marito (*Con Cesare Battisti attraverso l'Italia*, del 1938) non esiterà a definirlo più volte «apostolo», «martire» che – ancora prima della condanna a morte – «già si perde in lontananza di mito, in luce di olocausto»,[905] sulle orme di Guglielmo Oberdan, «Martire precursore»,[906] «Santo degli Irredenti».[907]

---

[900] I. SCODNIK IMBRIANI, *Gli ultimi anni del secolo scorso*, Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN), *Carte Lapegna*, B.4, (51. cc. s.n. Oltre a questo breve testo di sole cinque pagine, presso il Fondo Lapegna, sono custoditi anche altri scritti inediti della Scodnik, tra cui il diario, *Anni di mia vedovanza* e *Un matrimonio originale. Novelletta (dal vero)*, in cui il racconto della vita matrimoniale dei due protagonisti si intreccia con le vicende storico-politiche di quegli anni.

[901] *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di O. JANZ e L. KLINKHAMMER, Roma, Donzelli, 2008, p. XIV. Cfr. anche A. ARISI ROTA, *Eroi, martiri, concittadini patrioti: i necrologi come pedagogia del ricordo*, in *Patrioti si diventa: luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica*, a cura di A. ARISI ROTA, M. FERRARI, M. MORANDO, Milano, Angeli, 2009.

[902] A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; ID., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

[903] G.L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Laterza, 1990, pp. 7 e sgg.

[904] A.M. BANTI, *Sublime madre nostra* cit., p. 28.

[905] E. BITTANTI BATTISTI, *Con Cesare Battisti attraverso l'Italia*, Milano, Treves, 1938, p. 180.

[906] Ivi, p. 99.

[907] Ivi, p. 284.

L'idea del sacrificio di Battisti per la causa dell'Irredentismo, in quella «continuità spirituale che la guerra di liberazione di Trento e Trieste avrebbe avuto con le prime guerre del Risorgimento»,[908] pervade l'intera opera, nella convinzione profonda della «santità della sua missione per la sua terra, per la sua gente, che lo condusse all'ultimo Martirio».

Le attestazioni di stima che pervengono a Cesare, per il suo «apostolato», la sua attività di propaganda, sono per lui «viatico e consolazione»[909] e, nelle pagine conclusive, con l'approssimarsi dell'entrata in guerra degli Italiani, il linguaggio della Battisti si carica ulteriormente di echi biblici: il 24 maggio «i martiri, gli eroi del Risorgimento erano tutti risorti»[910] e «la fede e il sacrificio degli Irredenti *hanno* la loro risposta».[911]

All'interno dell'opera vi sono poi, immancabilmente, innumerevoli richiami a Garibaldi e ai Mille, nonché a tutti i volontari trentini che hanno partecipato alle lotte per l'indipendenza e rievocazioni di pagine gloriose per il movimento risorgimentale, scandite dalle tappe del viaggio di propaganda per l'interventismo compiuto da Battisti, lungo tutta la penisola: le Cinque Giornate di Milano, le Dieci Giornate di Brescia (e la «sublime e tragica somiglianza di Battisti con Tito Speri»[912]), i martiri di Belfiore, Modena (con il ricordo mai spento di Menotti), Solferino, Calatafimi e Bezzecca.

Anche nelle pagine della Türr, figlia del noto generale garibaldino Stefano, non possono mancare Garibaldi e i Mille, insieme a Cavour, Mameli, «amici miei, volti familiari»:[913] addirittura, la piccola Stefania interrompe il padre, mentre le sta leggendo la *Divina Commedia*, per farsi raccontare episodi antichi e recenti del patriottismo italiano, da Legnano ai fratelli Bandiera, passando per le immancabili Cinque Giornate.

Ma l'eroe di Stefania è soprattutto l'adorato padre che, ammantato da un'aura romantica, sulle orme di un Byron o di un Santa Rosa, per scelta ideologica, abbandona l'esercito imperiale, tra le cui fila combatteva, in quanto ungherese, per lottare per la libertà di un altro popolo, oltrepassando il Ticino, «fiume sacro delle prime lotte per la Redenzione», «Piave della sua giovinezza»: da quel momento la sua vita e la sua opera «saranno consacrate all'Italia».[914]

Inevitabile – a questo punto – il collegamento tra Risorgimento e Grande Guerra, attraverso il ricorso alla sanzione del sacro, nell'ottica fascista e filosabauda della giornalista: «la religione che porta il nome di Casa Savoia, che suscitò le audacie di Quarto, che elevò a dignità di rito il proclama di Salemi […], che infiammò la Grande Guerra sulle Alpi e sul Carso, e che esalta ora la presente grandezza di regime, di opere e di intenti tra Re, Duce e popolo».[915]

In *Alle Trincee d'Italia. Note di guerra di una donna*. *Libro di propaganda*, reportage del singolare viaggio in trincea compiuto nel 1917 dalla stessa Türr, ritroviamo l'idea del sacrificio sin dall'*incipit* con l'immagine dei «gloriosi morti, Martiri della forca degli Asburgo» risuscitati e il «calvario di intere popolazioni che per lunghi anni sono dovute stare sotto la dominazione straniera».[916] Il comando supremo, verso cui si reca all'inizio la cronista, è «tempio di Marte, sacrario dei numi tutelari d'Italia»[917] e, apprestandosi a salire al Monte San Michele, teatro di cruente – ma altresì eroiche – battaglie per l'esercito italiano, Stefania sussulta, come una bambina,

[908] Ivi,, p. 170.
[909] Ivi, p. 432.
[910] Ivi, p. 451.
[911] Ivi, p. 455.
[912] Ivi, p. 410.
[913] S. TÜRR, *L'opera di Stefano Türr nel Risorgimento nazionale descritta dalla figlia*, Roma, Tipografia Fascista, 1928, vol. I, p. 22.
[914] Ivi, vol. II, p. 7
[915] Ivi, p. 126.
[916] S. TÜRR, *Alle trincee d'Italia. Note di guerra di una donna*, Roma, Tipografia Antonio Cordani, 1917, pp. 12 e 76.
[917] Ivi, p. 34.

al pensiero di calpestare «le sacre zolle calcate dagli eroi, bagnate del loro sangue»,[918] il sangue della redenzione.

La sacralità si accentua ancor più nel finale, allorché, di fronte alla domanda «Fu necessaria la guerra?», viene elogiato il dolore, quel «soffrire con pensiero religioso» per la «Santa Causa della Patria»,[919] che fa sì che il patibolo diventi «altare sacro»[920] e «Battisti e Sauro, anime nobilissime e fiere benedette da tutte le genti d'Italia».

Come già accennato, al ricordo di quanto i padri hanno fatto per la Patria dedica tutta la propria esistenza Irene Scodnik, non solo "moglie", ma anche "figlia" del Risorgimento: suo padre, Francesco Scodnik di Gorizia, si distinse nella liberazione di Cremona, in occasione dei moti del '48.

L'educazione patriottica di Irene proseguirà poi con il matrimonio che, non a caso, inizierà con un viaggio di nozze a dir poco «originalissimo» nei «luoghi che furono testimoni delle nostre guerre nazionali – ricercando tra gli abitanti di quelle campagne ricordi e descrizioni vive – e raccogliendo presso gli ossarii di Solferino e San Martino […] palle di fucili e frantumi di bombe e di ossa».[921]

La Scodnik, la quale «aveva succhiato col latte nobili sentimenti di abnegazione e fiero patriottismo, anche prima di essere la sposa del suo Matteo»,[922] è autrice di vari scritti editi ed inediti,[923] tutti volti a ricordare le gesta del marito, volontario garibaldino negli anni giovanili, nonché di altri membri delle famiglie Imbriani-Poerio, due importanti famiglie napoletane votate – sin dai tempi della Repubblica Partenopea – alla patria, di cui Matteo Renato risulta essere ultimo rappresentante.

I fratelli Imbriani sono presentati da questa «custode delle venerate tombe» – come lei stessa ama definirsi – «uniti nella devozione e nell'amore prepotente»[924] per la Patria, nonostante le divergenze sui modi da seguire per rafforzarla, con la velata – ma non troppo – intenzione di trasmettere un'immagine di concordia, di conciliazione, non solo familiare, ma anche nazionale, in un momento così delicato per la storia d'Italia.

Il suo Matteo Renato, in particolare, incarna il «tipo ideale di soldato, la cui aspirazione unica era quella di morire sul campo per la Patria».[925] Ritornano così gli stessi *topoi* della religione civile, del martirio, della «causa santa», con le «innumerevoli falangi di giovani eroi che si sono immolati per l'ideale della Patria».[926]

«Febbrile lavoro di preparazione per un nuovo olocausto di vite umane che dovevano riconsociare col sangue l'antico diritto italico»,[927] Irene definisce la sua collaborazione, al fianco del marito, nel suo «civile apostolato educativo da un capo all'altro d'Italia», soprattutto attraverso la «Pro Italia Irredenta», l'associazione che aveva come «santo scopo» una «guerra di redenzione nazionale»,[928] una redenzione innanzitutto morale, di una nazione, in cui la classe politica non si dimostra all'altezza dei grandi ideali propugnati dai Padri del Risorgimento.

Seguendo il discorso nazional-patriottico condotto dalle tre autrici e il loro ruolo di comprimarie al fianco di mariti e padri eroi, possiamo notare come queste donne «nate nel mattino

---

[918] Ivi, p. 58.
[919] Ivi, p. 201.
[920] Ivi, p. 205.
[921] I. SCODNIK IMBRIANI, *Un matrimonio originale. Novelletta (dal vero)*, in *Carte Lapegna*, B.4 (50, c. 14r.
[922] N. LAPEGNA, *L'Italia degli Italiani. Contributo alla storia dell'Irredentismo*, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1932, p. 23.
[923] Occorre ricordare *I fratelli Imbriani*, Benevento, Cooperativa Tipografica Chiostro S. Sofia, 1922; ID., *Notizie sulla vita di Matteo Renato Imbriani*, Napoli, Cozzolino, 1924; ID., *Brevi cenni sulla vita di Carlo Poerio*, Napoli.
[924] I. SCODNIK IMBRIANI, *I fratelli Imbriani*, Benevento, Cooperativa Tipografica Chiostro S. Sofia, 1922, p. 10.
[925] Ivi, p. 16.
[926] Ivi, p. 20.
[927] I. SCODNIK IMBRIANI, *Un matrimonio originale* cit., cc. 26r-27v.
[928] Ivi, c. 32r.

radioso del nostro Risorgimento»,[929] seguiteranno a nutrirsi e a imperniare il loro pensiero e le loro azioni di stampo interventista proprio sugli stessi miti – o, meglio, all'ombra degli stessi miti – che hanno coinvolto le figure femminili che le hanno precedute e, in qualche misura, ispirate. Viene, dunque, a determinarsi una continuità forse discutibile a livello storiografico, ma innegabile da un punto di vista ideologico e letterario, una continuità che purtroppo porta anche con sé l'evidente e sgradevole rischio di sterili «idealtipizzazioni»[930] già risorgimentali: in quel caso, madri e mogli (penso, ad esempio, a una Olimpia Savio o a una Teresa Confalonieri), in questo, mogli e figlie, senza una propria identità.

Bibliografia

A. ARISI ROTA, M. FERRARI, M. MORANDO, *Patrioti si diventa: luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica*, Milano, Angeli, 2009.
A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
ID., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Bari, Laterza, 2011.
S. BISI ALBINI, *Le fanciulle di ieri e quelle di oggi*, «La nostra rivista», 1 gennaio 1914.
C. BATTISTI - E. BATTISTI, *Addio mio caro Trentino (carteggio luglio 1914 - maggio 1915)*, a cura di V. CALÌ, Trento, TEMI, 1984.
M.P. BIGARAN, *Mutamenti dell'emancipazionismo alla vigilia della Grande Guerra. I periodi femministi italiani del primo Novecento*, «Memoria», 4, 1982 (pp. 125-132).
E. BITTANTI BATTISTI, *Con Cesare Battisti attraverso l'Italia*, Milano, Treves, 1938.
ID., *Cesare Battisti nel pensiero degli Italiani*, Trento, Legione Trentina, 1938.
ID., *Una testimonianza*, Trento, Tipografia Editrice Mutilati Invalidi, 1951.
ID., *Cesare Battisti, l'Alto Adige e l'ora attuale*, Trento, Saturnia, 1956.
C. BATTISTI (a cura di), *Ernesta Bittanti Battisti. In memoria. Scritti suoi ed a lei dedicati*, Trento, Saturnia, 1962.
M. BONESCHI (a cura di), *Donne nella Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 2014.
M. CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, Bologna, il Mulino, 2007.
M. DE GIORGIO, *Dalla «donna nuova» alla donna della «nuova Italia»*, in *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. LEONI - C. ZADRA, Bologna, Il Mulino, 1986.
ID., *Le Italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma, Laterza, 1992.
A. GIBELLI, *La Grande Guerra degli Italiani*, Milano, Rizzoli, 2007.
L. GUIDI, *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, Napoli, ClioPress, 2007. Disponibile anche on-line all'indirizzo: http://www.fedoa.unina.it/1227/1/Vivere_la_guerra.pdf
M. ISNENGHI, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 1989
O. JANZ, L. KLINKHAMMER, *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008.
N. LAPEGNA, *L'Italia degli Italiani. Contributo alla storia dell'Irredentismo*, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1932.
ID., *Una grande figura di donna italiana: Irene Imbriani Scodnik*, «Il popolo di Roma», 19 aprile 1940.
G.L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari, Laterza, 1990.
E. SCHIAVON, *L'interventismo femminista*, «Passato e Presente», 54, 2001 (pp. 59-72).
I SCODNIK IMBRIANI, *I fratelli Imbriani*, Benevento, Chiostro S. Sofia, 1922.
EAD., *Notizie sulla vita di Matteo Renato Imbriani*, Napoli, Cozzolino, 1924.
EAD., *Anni di mia vedovanza*, in Biblioteca Nazionale di Napoli, *Carte Lapegna* B.4 51.
EAD., *Ultimi anni del secolo scorso*, in *Ibidem* B.4 56.
EAD., *Un matrimonio originale. Novelletta (dal vero)*, in *Ibidem* B.4 50.

[929] S. BISI ALBINI, *Le fanciulle di ieri e quelle di oggi*, «La nostra rivista», 1° gennaio 1914, p. 4.
[930] M. DE GIORGIO, *Le Italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma, Laterza, 1992, p. 5.

S. TÜRR, *Alle trincee d'Italia. Note di guerra di una donna. Libro di propaganda illustrato con fotografie concesse dal comando supremo*, Milano, Tipografia Antonio Cordani, 1917.
ID., *L'opera di Stefano Türr nel Risorgimento nazionale descritta dalla figlia*, Roma, Tipografia Fascista, 1928.

APPENDICE

PRESENTAZIONE DEI PARTECIPANTI

BORDRY Marguerite (Université Paris-Sorbonne)
Dottorato di afferenza: Études italiennes (Université Paris-Sorbonne, Università degli Studi di Firenze, Bonn Universität)
Tutor: prof. Davide Luglio

Titolo della ricerca in corso: *Venezia nella letteratura veneziana di fine Ottocento* (titolo provvisorio)
Lo scopo di questa ricerca è studiare l'immagine letteraria di Venezia nelle opere di scrittori veneziani o strettamente legati a Venezia di fine Ottocento: Giacinto Gallina, Enrico Castelnuovo, Riccardo Selvatico, Camillo Boito e Gerolamo Rovetta. Benché i miti letterari ottocenteschi della morte *di* Venezia, nonché quello della morte *a* Venezia, siano studiatissimi, si osserva che nei lavori dedicati all'immagine letteraria della Venezia ottocentesca la letteratura italiana è raramente presa in considerazione, e gli autori veneziani pressoché mai menzionati. Studiando questi autori, oggi per lo più dimenticati, si intende mostrare l'apporto dei minori alla storia letteraria e culturale di Venezia: il punto di vista di questi autori veneziani sembra infatti fondamentale per mettere in luce i travagli della società veneziana dopo la fine della Serenissima, i lunghi anni di dominazione francese e austriaca e, infine, l'annessione della città al Regno d'Italia. Le descrizioni del paesaggio veneziano nelle opere di Castelnuovo o Boito, la ricorrenza di alcuni tipi nel teatro di Gallina, o gli accenni al passato glorioso della città – dagli anni della Serenissima all'insurrezione del 1848-49 – mostrano una Venezia alquanto diversa dalla città funebre descritta da molti stranieri nella stessa epoca. Gli scrittori minori evidenziano la crisi d'identità della società veneziana, orfana della potenza e dello splendore della Serenissima e mettono anche spesso in luce una Venezia grottesca, ogni tanto addirittura sudicia, che appare decisamente antimitica.

Aree di ricerca: Venezia, Ottocento, letteratura italiana

BOTTERO Francesca (Università degli Studi di Genova)
Dottorato di afferenza: Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi
Tutor: prof. Franco Contorbia

Titolo della ricerca: *Sul laboratorio di Giani Stuparich:* Guerra del '15 (dal taccuino d'un volontario)
All'inizio della mia ricerca lo stato degli studi intorno alla figura di Giani Stuparich mi ha permesso di ricostruire solo parzialmente la serie di passaggi fatti dall'autore nel suo periodo di formazione fino allo scoppio del conflitto e poi oltre, dalla redazione del taccuino di guerra in trincea, alla successiva elaborazione, avviata sul finire del 1915 e poi interrotta per lungo tempo e ripresa tra il 1929 e il 1930, a monte della pubblicazione di *Guerra del '15 (dal taccuino d'un volontario)*, prima in rivista, sulla «Nuova Antologia» e poi in volume presso Treves nel 1931.
Nel suo personalissimo itinerario artistico Stuparich è venuto via via interfacciandosi con i principali gruppi intellettuali dei primi decenni del Novecento; ciò ha reso possibile, in prima istanza, seguirne le tracce più o meno evidenti, tra le testimonianze dirette e indirette dei suoi interlocutori e di ritrovarne, soprattutto tra i carteggi, gli elementi utili a ridefinirne i passi. L'assenza di una documentazione diretta, legata alla difficile reperibilità delle carte dell'autore, mi ha dunque condotto, da principio, a ricostruire la rete di conoscenze e contatti che ha ruotato intorno alla gestazione di *Guerra del '15*.

È stato solo a seguito del lascito degli eredi della seconda compagna dell'autore, Anita Pittoni – pervenuto all'Archivio Diplomatico della Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste nell'ottobre 2011 e resosi disponibile nel giugno 2012 − che sono riemersi documenti inediti fondamentali, dai manoscritti originali dell'opera nelle diverse fasi della sua prima stesura, alle agende personali dello scrittore, tali da poter colmare tutte le lacune relative alla genesi del diario di guerra e ricostruirne interamente l'*iter* compositivo.

Aree di ricerca: Giani Stuparich, Prima guerra mondiale, Memorialistica bellica

BROJKA Gert (Università degli Studi di Torino e Hacettepe Üniversitesi -Ankara)
Dottorato di afferenza: Studi storici (XXVIII ciclo)
Tutors: prof. Silvano Montaldo, Giuseppe Rutto, Mehmet Özden.

Titolo della ricerca: *Il nazionalismo e la pedagogia nazionale di Atatürk 1923-1938. Lo sviluppo e la formazione dell'identità nazionale turca*.
Il lavoro ci concentra sulla creazione dell'identità nazionale turca a cavallo tra il XIX e il XX secolo nel suo sviluppo storico, con una particolare focalizzazione sui primi anni della Repubblica della Turchia attraverso i testi scolastici per la creazione e la trasformazione dei cittadini musulmani anatolici in turchi patriottici. La prima parte del lavoro tenta di spiegare la nascita del nazionalismo turco nell'Impero Ottomano e la percezione etnico-linguistica degli intellettuali turcofoni della loro identità nazionale. Negli ultimi anni del XIX secolo e nei primi due decenni del XX secolo si creano le basi della nascita del nazionalismo turco che sarebbe sfociato nella Repubblica. Il lavoro tenta di ricostruire l'intinerario di questa evoluzione nazionale e i metodi usati in questa opera di "ingegneria sociale". I metodo usati sono stati quelli classici (la ricerca si è focalizzata su documenti d'archivio, autobiografie, testi del periodo, giornali e riviste che trattano il nazionalismo e la sua propagazione) e anche nelle forme comparate con gli altri nazionalismi dei paesi nascenti dell'area balcanica e quelli di matrice imperiale (ottomani, asburgici e Romanov).

Aree di ricerca**:** Nazionalismo, Impero Ottomano, Turchia, indentità nazionale.

DE MICHELIS Ida (Università di Losanna – CH)
Dottorato di afferenza: Italianistica
Tutor: prof. Niccolò Scaffai

Titolo della ricerca in corso: *Il viaggio di Faust in Italia*
Il lavoro di ricostruzione e analisi della presenza del mito faustiano nella tradizione letteraria italiana nasce dalla curiosità di conoscere più da vicino questo mito tanto noto e diffuso nelle letterature occidentali moderne e insieme la ragione per la quale così poco invece compare negli studi di italianistica. La ricerca si sviluppa in una dimensione comparatistica che apre ad una interrogazione più ampia sulle modalità di interazione tra letterature e culture differenti come anche tra la letteratura e la realtà.
Teoricamente pertiene a questa indagine non più solo la questione del mito, e in particolare il suo rapporto con la letteratura moderna, ma anche il problema della ricezione con il connesso universo della riscrittura, e infine il tema del canone, o meglio dei canoni: questo lavoro comparatistico si viene infatti a configurare, da un certo punto di vista, proprio come lavoro di decostruzione del canone dal momento in cui ne analizza i criteri, le ragioni storiche e le modalità di funzionamento del meccanismo selettivo di inclusioni ed esclusioni che lo hanno generato nella sua normatività.

Culturalmente questa ricerca introduce ad una considerazione diacronica del rapporto della letteratura italiana con quella straniera, e tedesca in particolare, nonché con la questione più generale della modernità, letteraria ma non solo, giacché il tema faustiano, nella sua complessità semantica oltre che testuale, dischiude a questioni ideologiche di carattere estetico, etico e finanche teologico che risultano essenziali per comprendere i meccanismi della ricezione del mito nella sua poliedricità. Il dialogo tra culture, e lo studio che si voglia confrontare con esso, prelude insomma ad un allargamento del campo di indagine cui consegue un ampliamento delle prospettive teoriche ed epistemologiche: resta centrale l'intenzione di ricostruire innanzitutto la storia di questo fenomeno in evoluzione nella sua peculiarità letteraria, individuandone i canali principali, le forme privilegiate di assimilazione, tipologie interpretative e testuali preferenziali e predominanti di ricezione, rifiuto e riuso.
Si è voluto in sintesi ricostruire un macrotesto letterario italofono fondato sul mitologema faustiano, verificando sul campo il valore di questo macrotesto come una delle vie maestre della dialettica tra tradizione e modernità.

Aree di ricerca: la ricezione del mito faustiano nella tradizione letteraria italiana; narrativa e poesia italiana del primo Novecento; il mito di Dante nella modernità letteraria; la letteratura italiana nella Prima guerra mondiale

DE PIERI Damiano (Università di Verona, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3)
Dottorato di afferenza: Lingue, Letterature e Culture straniere moderne - Doctorat littérature et civilisation française
Tutors: prof.ssa Rosanna Gorris Camos, prof.ssa Marie-Paule Berranger

Titolo della ricerca in corso: *Aux origines du surréalisme*
I movimenti letterari e artistici, raggruppati sotto il concetto di « ismi », tendono a essere percepiti e studiati dalla storia letteraria come un avvicendarsi lineare di tendenze apparentemente unitarie. Questo schema classificatorio retrospettivo risulta ancora più irriducibile e giustificato quando i movimenti sono pianificati, definiti e promossi dai protagonisti stessi come nel caso delle avanguardie ma nasconde molto spesso un insieme complesso di pratiche e rappresentazioni. Se le influenze prossime e lontane che hanno alimentato il surrealismo sono state minuziosamente esaminate, rimane ancora da studiare il fervente contesto storico, sociale e poetico da cui emerge il movimento tra il 1916 e il 1925. Il progetto di ricerca si propone in un primo momento di rintracciare le diverse poetiche moderniste, avanguardiste e antimoderne al fine di ricostruire il «campo letterario» (Bourdieu) dell'epoca. Costituita una cartografia del panorama letterario si tratta successivamente di mettere in evidenza le scelte e le strategie che guidarono il costituirsi del gruppo surrealista all'interno di esso per rilevare in che maniera e con quali significati si articolano i rapporti tra gli elementi di continuità e quelli di discontinuità che lo hanno caratterizzato. L'origine del surrealismo e la sua originalità sono infine ricontestualizzate analizzando come il gruppo si è federato attorno a delle idee derivate da un'*epistème* del tempo e a delle pratiche estetiche organizzandole in un sistema coerente. Seguendo il solco tracciato da recenti e proficui studi storici, culturali e sociologici, la tesi si pone pertanto alla confluenza tra la storia letteraria, l'analisi poetica e estetica, e l'indagine sociologica.

Aree di ricerca: Letteratura francese, Surrealismo, Storia dell'Arte

DE SIMONE Roberto (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")
Dottorato di afferenza: Storia, Scienza, Popolazione e Territorio – Dottorato in Storia dell'Europa moderna e contemporanea
Tutor: prof. Italo Garzia

Titolo della ricerca in corso**:** *Italia fascista e Turchia kemalista: incontri e confronti a cavallo degli anni Trenta*
Questa ricerca prosegue la mia Tesi Magistrale, la quale si incentrava sull'analisi della fase finale dell'Impero Ottomano vista dal punto di vista italiano, fermandosi con la sconfitta e l'occupazione della Turchia da parte dell'Intesa alla fine della prima guerra mondiale. Nel 1919-1922 l'Italia provò a ritagliarsi una zona d'influenza in Anatolia meridionale, ma questi disegni si chiusero col fallimento delle aspirazioni italiane, sancito dal nuovo Trattato di pace di Losanna del 1923. Nel frattempo il fascismo saliva al potere in Italia, costruendo in breve tempo un regime che intendeva rinnovare secondo i propri principi l'intera nazione. Questo processo proseguì durante gli anni '20, durante i quali anche in Turchia sorgeva la Repubblica di Turchia guidata da Mustafa Kemal, che perseguì profonde riforme sia politiche, economiche, sociali e culturali, puntando all'occidentalizzazione del paese. Considerazioni di ordine geopolitico spinsero i due governi a cambiare atteggiamento, inaugurando una politica di riavvicinamento dal 1927 in avanti, che portò alla firma di un Trattato di neutralità e a un periodo di relazioni molto amichevoli, cui poi seguirà un raffreddamento delle relazioni dal 1932 in avanti, a causa della diffidenza turca verso gli atteggiamenti espansionistici italiani e dei diversi orientamenti strategici. Tali eventi si ripercossero anche sulle relazioni culturali bilaterali e sui rapporti con le comunità italo-levantine, che risentirono positivamente e negativamente di queste relazioni ondivaghe. Questo progetto di ricerca, pertanto, si propone di ricostruire attraverso fonti d'archivio del MAE, dell'ACS, periodici e pubblicazioni italiane e turche i rapporti italo-turchi in quest'arco temporale, seguendo il doppio binario delle relazioni politiche e diplomatiche tra le due nazioni e delle politiche culturali attuate dai rispettivi governi, cercando di stabilire un nesso e capire come i due elementi si influenzino a vicenda.

Aree di ricerca: Storia turca, Storia italiana, Storia delle relazioni internazionali, Storia culturale

DI ALESSANDRO Sara (Università degli Studi di Milano)
Dottorato di afferenza: Studi Linguistici, Letterari e Interculturali in ambito Europeo ed Extraeuropeo
Tutor: prof.ssa Rosalba Maletta

Titolo della ricerca in corso: *La trasmissione interrotta: da figli ribelli a orfani. Studio dell'*Altra *Germania durante e dopo il Terzo Reich.*
Questo lavoro si propone di fare luce sul panorama artistico-letterario tedesco del Novecento: fulcro d'interesse è la Germania durante e dopo la dittatura nazionalsocialista. Nello specifico, la nostra attenzione si concentra sull'azione sovversiva di alcuni protagonisti della Resistenza tedesca: ribelli militanti nella lotta contro la barbarie, il cui impegno etico e politico si riflette nello slancio artistico, nella produzione letteraria, nella scrittura segreta, nelle memorie affidate al tempo.
Il nostro studio intende interrogare il rapporto tra *logos* ed *ethos* nelle opere di questi autori, accomunati da una forte volontà di opposizione alla dittatura nazionalsocialista. Resistere,

rivendicare la propria libertà anche tramite la parola scritta costituisce quell'eredità a venire con cui si confronteranno i figli del periodo postbellico, orfani di padri perversi e protagonisti della crisi legata al lavoro del lutto e a una esistenza condotta in mezzo alle macerie fisiche e morali del terzo Reich.
L'analisi che proponiamo si fonda su una sinergica combinazione di diverse discipline: l'approccio filologico permette di sondare il sostrato semico e semantico delle parole scelte per resistere nonché di decostruire le strutture falsificatorie della cosiddetta *Nazisprache* o *LTI, Lingua Tertii Imperii*, ovvero la lingua tedesca alterata dalla propaganda nazista. In questa direzione procediamo con un'interrogazione psicoanalitica dei testi, senza per questo trascurare la dimensione estetica dell'esperienza letteraria. Risulta essenziale fare luce sulla forma che la parola assume per dire tale esperienza, sul rapporto che intercorre tra linguaggio e rappresentazione.
Le opere prese in esame, inedite in Italia, costituiscono allora una risorsa, un possibile riferimento etico per la contemporaneità e meritano a pieno titolo un posto nella Storia della Letteratura Tedesca.

Aree di ricerca: Resistenza Tedesca, Etica e Scrittura, Potere e Parola

ECCA Fabio (Università degli studi di Roma "Tor Vergata")
Dottorato di afferenza: Storia e scienze filosofico-sociali (XXVIII ciclo)
Tutor: prof.ssa Daniela Felisini

Titolo della ricerca in corso*: Inchiesta sul sovrapprofitto. Politica, amministrazione e imprese 1914 - 1922*
Il progetto di ricerca "Indagine sul sovrapprofitto: politica e industria tra Grande Guerra e fascismo" vuole analizzare il rapporto che intercorse tra politica, amministrazione e imprese in Italia tra il 1914 e il 1922 attraverso l'analisi dei sovrapprofitti di guerra su cui indagò la "Commissione Parlamentare d'inchiesta sulle spese di guerra". In particolare, si vuole concentrare l'attenzione su un intrigante caso di studio, quello dell'industria aeronautica che conobbe proprio durante la prima guerra mondiale uno sviluppo portentoso e che sarà successivamente protagonista della storia d'Italia.
Imperniando la ricerca sul fondo "Commissione Parlamentare d'inchiesta sulle spese di guerra" (conservato presso l'Archivio Storico della Camera dei Deputati) e con la consultazione di altri fondi archivistici come quello del "Ministero per le armi e munizioni. Decreti di ausiliarità" e "Collegio arbitrale per il recupero delle spese di guerra" (Archivio Centrale dello Stato), questa ricerca si pone due diversi obiettivi. Il primo è quello di studiare i rapporti tra mondo politico e industria tra il 1915 e il 1926 al fine di evidenziare e ricostruire i principali elementi di continuità e discontinuità che hanno caratterizzato questo decennio. Il secondo vuole svelare i rapporti che alcuni singole società industriali ebbero con i poteri politici istituzionali e le conseguenze che questo produsse, riflettere sulle motivazioni che portarono alla creazione e allo scioglimento della stessa Commissione, capirne e ricostruirne il funzionamento e i risultati a cui arrivò. Si vuole insomma studiare la storia industriale italiana di questo periodo, prestando particolare attenzione alla formazione dei cosiddetti "pescecani industriali", ossia di fenomeni di forte speculazione compiuti da una parte dell'imprenditoria italiana durante lo sforzo bellico.

Aree di ricerca: Commissione, sovrapprofitto, imprese, economia

FERRANDO Anna (Università degli Studi di Pavia)
Dottorato di ricerca: Storia, curriculum di Storia moderna e contemporanea

Tutor: prof.ssa Elisa Signori

Titolo della ricerca in corso: *Cosmopolitismo vs Autarchia. L'Agenzia Letteraria Internazionale in epoca fascista*

La lettura dei saggi di Lawrence Venuti e di André Lefevere è stata il punto di partenza per una ricerca focalizzata sul tema delle traduzioni di testi di letteratura straniera durante il ventennio fascista. Entrambi gli studiosi hanno infatti evidenziato il potenziale sovversivo insito nell'atto traduttivo, le implicazioni che un testo tradotto può produrre nel contesto d'adozione, venendo a configurarsi come una potenziale minaccia nei confronti delle istituzioni politiche e culturali esistenti, le quali, di conseguenza, fanno del controllo sulle traduzioni uno strumento per manipolare la società.

L'attività svolta dall'Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) e la rete di intellettuali che ad essa fece riferimento, sono l'angolo visuale specifico prescelto per restringere un campo di ricerca altrimenti molto vasto. Fondata a Torino nel 1898 e trasferita a Milano nel 1931, l'ALI fu diretta da Augusto e da Luciano Foà, i quali erano in contatto con gli autori, gli editori, con i più noti agenti letterari europei e americani e vendevano diritti di traduzione ai "produttori" italiani di letteratura internazionale.

La tesi si propone dunque di ricostruire la storia dell'ALI dal 1898 al 1945 e la sua proposta editoriale in rapporto all'egemonia culturale fascista, facendo ricorso a fonti primarie in gran parte inedite e seguendo un percorso "suggerito" dalla carte del Fondo dell'agenzia consultato nelle fasi iniziali. Nella prima sezione si mette a fuoco la figura del fondatore Augusto Foà e il passaggio dell'ALI dal *feuilleton* all'editoria libraria, in un arco di tempo considerato che va dagli esordi al 1936; nella parte centrale si analizza l'offerta dell'agenzia negli anni della cosiddetta "autarchia" e bonifica libraria, quando il figlio Luciano assunse un ruolo attivo e si avvicinò ad Adriano Olivetti; infine, nell'ultima sezione, si lumeggiano le reti amicali e professionali, i traduttori e gli intellettuali che entrarono in contatto con l'ALI, mettendone in evidenza il rapporto con il regime fascista e la censura.

Aree di ricerca: agente letterario – traduzioni – fascismo/antifascismo – censura

FIORAVANTI Samuele (Università di Genova)
Dottorato di afferenza: Letterature e culture antiche e moderne
Tutor: prof. Stefano Verdino

Titolo della ricerca in corso: *La seconda stagione della poesia di Luciano Erba.*

La mia ricerca prende in esame l'ultima stagione della poesia di Luciano Erba, da *L'ippopotamo* (Einaudi 1989) a *Remi in barca* (Mondadori 2006), dedicando particolare attenzione al dato visivo-percettivo e, più generalmente, alla costruzione di un orizzonte visuale specifico nelle ultime raccolte del poeta. L'obiettivo di redigere un'edizione critica, la prima, de *L'ippopotamo* si accompagna quindi a un tentativo di sistemazione organica dell'evoluzione dell'opera di Erba.

Aree di ricerca: Luciano Erba, minimalismo, cultura visuale

GIARDINI Arianna (Università degli Studi di Milano)
Dottorato di afferenza: Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale
Tutors: prof. Francesco Spera, prof. Guglielmo Barucci

Titolo della ricerca in corso: *Teorie e sperimentazioni su un nuovo genere: il romanzo in Italia tra fine Settecento e prima metà dell'Ottocento*
Il progetto di ricerca si propone di analizzare le varie forme di romanzo che si sviluppano in Italia tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento e che precedono e preparano alla grande stagione del romanzo storico. L'obiettivo è quello di indagare le modalità attraverso cui "il genere anfibio" acquisisce progressivamente legittimità nella nostra letteratura, grazie a un confronto tra i testi, l'evoluzione degli stili narrativi, le teorie e le polemiche che ad essi si affiancano. All'interno di un contesto che solo recentemente ha riletto positivamente la fluidità, lo sperimentalismo e le innovazioni tematiche del romanzo del XVIII secolo, si mostreranno i percorsi e i tentativi, sospesi tra tradizione e ricerca del nuovo, di creare una civiltà letteraria più aperta. Si analizzeranno in particolare quei primi romanzi, accettati e apprezzati dalla cultura del tempo, che seguono cronologicamente le produzioni di Chiari e Piazza, per delinearne peculiarità e pubblico di riferimento. Si valuterà in che modo vengano assorbiti i modelli europei, al fine di chiarire la "via" italiana, alla luce anche di una tendenza diegetica che investe zone più consolidate del sistema letterario.

Aree di ricerca: Romanzo di Sette e Ottocento, *novel*, teorie di romanzo

IOCCA Federico (Università degli Studi di Roma "La Sapienza")
Dottorato di afferenza: Scienze documentarie, linguistiche e letterarie (curriculum di Slavistica)
Tutors: prof.ssa Rita Giuliani, prof. Mario Caramitti

Titolo della ricerca in corso: L'opera di Aleksandr Kondratov, proteiforme protagonista dell'*andegraund* leningradese.
Prima che linguista, orientalista ed apprezzato divulgatore scientifico, Aleksandr Michajlovič Kondratov (1937-1993) fu soprattutto prolifico e multiforme uomo di lettere. Appartenente alla cosiddetta "Filologičeskaja škola" di Leningrado, questo singolare "avanguardista accademico", secondo la definizione datane da Michail Gasparov, compose, tra prosa e poesia, migliaia di pagine nelle quali in più di un'occasione vengono anticipate le idee fondamentali di correnti comparse in Russia solo in anni e decenni successivi.
La ricerca si concentra sull'analisi dell'opera letteraria di Kondratov, con particolare riferimento alla produzione in prosa, e ha come scopo primario la collocazione dell'autore all'interno della storia letteraria russa, ambito nel quale il suo nome è ancora quasi del tutto assente.
Il lavoro si basa in gran parte sullo studio di materiali d'archivio.

Aree di ricerca: neoavanguardie, samizdat, narrativa autofinzionale

LIBASCI Fabio (Università di Verona – Paris VIII)
Dottorato di afferenza: Scienza della letteratura
Tutor: prof. Stefano Genetti

Titolo della ricerca in corso: *Identità, corpo, scrittura*
A partire dall'analisi dell'opera completa di Hervé Guibert (1955-1991) si proverà a mettere in luce il rapporto diagonale tra la costituzione dell'identità e la soggettivazione per il tramite della scrittura. Scrittura che si fa coscienza riflessa della stessa pratica di iscrizione in un movimento complesso che include la nozione foucaultiana di parresia e la millenaria pratica della confessione.

Area di ricerca: Ermeneutica

LA MENDOLA Velania (Università di Friburgo - CH)
Dottorato di afferenza: Italianistica
Tutor: prof. Uberto Motta

Titolo della ricerca in corso: *Leonardo Sciascia e la casa editrice Einaudi. Carteggio 1947-1979*
Lo scambio epistolare intercorso tra Leonardo Sciascia e la casa editrice Einaudi nell'arco di più di trent'anni è un carteggio ancora in gran parte inedito che illumina i retroscena della produzione letteraria dello scrittore siciliano. Un patrimonio che travalica la dimensione privata affrontando i temi cruciali del nostro Novecento grazie ai dialoghi tra lo scrittore siciliano e interlocutori come Elio Vittorini, Italo Calvino, Giulio Bollati, Giulio Einaudi, Roberto Cerati e molti altri protagonisti dell'editoria italiana.
L'obiettivo del progetto di ricerca è di contestualizzare criticamente l'intreccio delle corrispondenze e tracciare la storia di un grande e poliedrico autore del Novecento italiano da un punto di vista inedito, quello dello stesso Sciascia impegnato a costruire un progetto letterario con una delle più autorevoli case editrici di cultura nel Paese. «Déterminer la biographie en approfondissant l'époque, et l'époque en approfondissant la biographie» scriveva Sartre: le lettere einaudiane di Sciascia, oltre a far emergere lo scrittore (ed anche il giornalista) sono testimonianza del sentimento di un momento editoriale-letterario che attraversa la storia di quegli anni tra impegno e politica, da Nord a Sud.

Aree di ricerca: Archivi editoriali del Novecento, Leonardo Sciascia, Editoria, Letteratura, Einaudi.

MELONI Luca (Università degli Studi di Torino)
Dottorato di afferenza: Culture Classiche e Moderne
Tutor: prof.ssa Maria Teresa Giaveri

Titolo della ricerca in corso: *Un Sogno Lungo Cinquant'anni: Cinema e Letteratura nell'Opera di Francis Ford Coppola*
Nell'ambito della filmologia e dei film studies, la ricerca affronta l'opera di Francis Ford Coppola in relazione alle componenti tecniche, sociologiche e letterarie della sua produzione registica. Vantando una formazione prettamente teatrale e una lunga carriera in veste di sceneggiatore, il regista italo-americano incarna un punto di partenza privilegiato per uno studio sull'interscambio e la contaminazione reciproca tra cinema e letteratura (aspetto centrale, peraltro, nella ricezione "tortuosa" dei singoli testi). Dal 1997, inoltre, Coppola è fondatore di una prestigiosa rivista trimestrale dedicata alla forma breve (*Zoetrope: All Story*), laboratorio di idee e sede di collaborazioni illustri sul racconto e l'adattamento alla base di molte delle sperimentazioni formali della recente trilogia dell'indipendenza (*Un'altra giovinezza*, *Segreti di famiglia* e *Twixt*). Il lavoro è suddiviso in cinque macro-sezioni: un'introduzione in rapporto al principio di autorialità cinematografica (il regista come punto di convergenza di competenze tecniche e artistiche molteplici), due capitoli di ricontestualizzazione monografica (dagli esordi al fallimento economico di *Un sogno lungo un giorno*, dagli anni Ottanta ai progetti attualmente in produzione), un'analisi del metodo mitico (con riferimento a Eliot e Joyce) adottato in *Apocalypse Now* e un'ultima sezione sull'intertestualità e la costruzione "modernista" dei concetti di tempo e spazio cinematografico. La particolarità della bibliografia, infine, è quella di offrire – congiuntamente alle pubblicazioni monografiche e alla cospicua attenzione riservata all'autore dalle risorse web – una ricostruzione ricca e dettagliata dei contributi su rivista (divulgativi, specialistici e scientifici) apparsi negli ultimi cinquant'anni in quattro differenti aree linguistiche (italiana, inglese, francese e spagnola).

Aree di ricerca: cinema e letteratura, film studies, film theory.

MILKOVIC Marijana (Università Ca' Foscari Venezia)
Dottorato di afferenza: Italianistica e Filologia Classico-Medievale
Tutor: prof. Piermario Vescovo

Titolo della ricerca in corso: *Vicende del teatro veneziano del '700 in relazione con l'Istria*
Il lavoro si incentra sopratutto sulle due edizioni del trattato *Dell'indole del teatro tragico, antico e moderno* del conte Gian Rinaldo Carli. Si cerca sia di inserirlo nei dibattiti dell'epoca riguardo la tragedia che di valutarlo come uno dei testi teorici con il quale Carlo Goldoni era in contatto. Inoltre si cerca traccie su altre letture teoriche di Goldoni e sulla discussione sulla riforma del teatro nei termini teorici generali. Sono stati analizzati gli studi e altri materiali sull'attività di Gian Rinaldo Carli riguardo la promozione del teatro goldoniano e la riforma, la polemica antichiariana, la sua collaborazione con Pietro Verri.

Aree di ricerca: teatro, tragedia, commedia, '700

MUNAFÒ Elena (Università di Roma "La Sapienza", XXVIII ciclo)
Dottorato di afferenza: Scienze del Testo
Tutor: prof. Piero Boitani

Titolo della ricerca in corso: *Fear No More the Heat of the Sun*. La nascita del sublime modernista in *The Waste Land* di T. S. Eliot, *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf e *Ulysses* di James Joyce.
Partendo dalla dichiarazione di morte del sublime pronunciata da Ezra Pound nel 1920, il progetto mira a verificare l'esistenza di uno specifico sublime modernista attraverso lo studio di tre testi canonici del Novecento, *The Waste Land* di T. S. Eliot, *Ulysses* di James Joyce e *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf.
La metodologia di ricerca è quella comparativa: in particolare, in prospettiva sincronica, i tre testi vengono posti a confronto l'uno con l'altro, ma anche con altre opere composte negli stessi anni, dentro e fuori dal Regno Unito, in considerazione del carattere trans-nazionale del modernismo. Allo stesso tempo, in prospettiva diacronica, il progetto studia il rapporto tra il modernismo e quelle culture che teorizzarono la categoria letteraria del sublime, a partire dalla tradizione classica (Aristotele e Longino), fino ad arrivare ai simbolisti francesi. Fondamentali risultano in questo senso il modello biblico/evangelico, le rappresentazioni medievali (Dante), l'estetica dell'Illuminismo (Kant e Burke) e la riflessione ottocentesche sullo squallore come fonte di sublime.
In questo senso, il sublime modernista si presenta come il prodotto di una lunga tradizione, ma allo stesso tempo esso è influenzato dal contesto storico e culturale dell'Europa tra le due guerre: risulta cruciale, ad esempio, l'influenza delle teorie di Freud, così come la concezione del tempo proposta da Bergson. Centrale è anche il pensiero di Nietzsche, nel cui solco si muovono gli autori modernisti, e, naturalmente, l'esperienza tragica della grande guerra.
Il nuovo sublime si presenta quindi come un insieme di rottura e continuità, che permette di studiare i rapporti tra il modernismo e la tradizione. Il progetto si articola in tre diverse fasi: 1) l'individuazione degli elementi tradizionali che vengono ripresi e inglobati nel nuovo sublime; 2) la presentazione delle maggiori differenze rispetto alla tradizione; 3) la definizione degli elementi introdotti dal modernismo.

Aree di ricerca: Comparatistica, Sublime, Modernismo, Novecento

ORLANDO Enrico Riccardo (Università Ca' Foscari di Venezia, Université Paris Sorbonne)
Dottorato di afferenza: Italianistica, Études Italiennes
Tutor: prof. Attilio Bettinzoli; Co-Tutor: prof. Davide Luglio

Titolo della ricerca in corso: Emilio Cecchi: i "Tarli" (1921-1923)
Tra il 15 luglio 1921 e il 30 novembre 1923, Emilio Cecchi pubblica sul quotidiano romano «La Tribuna» una serie di interventi firmati con lo pseudonimo "Il Tarlo". I pezzi sono inseriti in una rubrica di critica letteraria che esce, con cadenza settimanale, sotto il titolo complessivo di *Libri nuovi e usati*: la serie conta un totale di 111 testi, ciascuno della lunghezza di una colonna di quotidiano. In ognuno dei suoi contributi, Cecchi riflette su uno o più libri, articoli di giornale, autori o problematiche scaturite dalle sue vaste letture. Tra le righe si nascondono i protagonisti indiscussi del dibattito culturale di inizio secolo e, non di rado, si colgono con sorpresa intuizioni e scoperte che confluiranno nei saggi successivi. In alcuni casi è proprio il critico fiorentino a consigliare per la prima volta ai suoi lettori opere delle quali la critica in Italia non aveva avuto la capacità e l'attenzione di sottolineare il valore: non è un caso che il 2 marzo 1923 sia proprio "Il Tarlo" a parlare per la prima volta in Italia di *Ulysses* di James Joyce.
Il progetto di ricerca ha lo scopo di realizzare un'edizione completa della rubrica cecchiana che, oltre a fornire al lettore l'intero *corpus* dei testi, sia corredata da un apparato di note in grado di esplicitarne nodi problematici e questioni stilistiche. La pubblicazione dei *Libri nuovi e usati* di Cecchi, in versione integrale e con note esplicative, permetterà di ricostruire una mappa piuttosto dettagliata dei rapporti tra letterature in lingua italiana, francese e inglese all'indomani della prima guerra mondiale, tracciata attraverso l'autorevole punto di vista di un critico che ha il merito di guardare senza pregiudizi oltre i confini nazionali, ponendo basi solide alla definizione di un canone letterario europeo contemporaneo.

Aree di ricerca: critica letteraria, Cecchi, giornalismo

PODAVINI Davide (Università di Trieste)
Dottorato di afferenza: Scienze umanistiche – indirizzo italianistico
Tutor: prof. Elvio Guagnini

Titolo della ricerca in corso: *I diari di Biagio Marin*
Il progetto di ricerca è dedicato allo studio del corpus dei diari di Biagio Marin, conservato presso l'Archivio del Dipartimento di italianistica dell'Università di Trieste. Si tratta di 132 quaderni manoscritti, compilati dal 1941 fino a pochi giorni prima della morte del poeta, avvenuta la notte di natale del 1985.
La ricerca, nella sua fase preliminare, si è rivolta all'inquadramento dei diari di Marin all'interno della più consolidata tradizione critica relativa al genere diario. Attraverso l'analisi esteriore dei materiali e alla disamina delle caratteristiche del testo, è stato possibile individuare le peculiarità della scrittura diaristica mariniana, i moventi della compilazione quotidiana dei quaderni e i possibili destinatari di un testo che, per la sua natura di *journal intime*, genera molte possibili piste sulla sua destinazione.
Tra le caratteristiche peculiari della scrittura diaristica di Marin, vi è certamente la pratica di trascrizione e commento delle lettere ricevute dal poeta. Da un censimento operato sull'intero corpus sono emerse circa 900 lettere provenienti da 197 mittenti diversi: momento centrale della ricerca è proprio la ricostruzione di questi corposi epistolari, selezionati e commentati dallo stesso Marin, dai quali emerge la geografia umana che il poeta ha attraversato nel corso della sua lunga vita, aprendo squarci anche sugli aspetti meno noti o sconosciuti della sua attività poetica e intellettuale.

Area di ricerca: Scrittura diaristica, Manoscritti, Epistolari

QUAGLIA Elena (Università degli Studi di Verona – Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
Dottorato di afferenza: Letterature Straniere e Scienze della Letteratura – École Doctorale Lettres, langues, spectacles
Tutors: prof.ssa Rosanna Gorris Camos, prof. Dominique Viart
Titolo della ricerca in corso: *L'identité juive en question: Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann.*
Questo progetto di Tesi di Dottorato è volto allo studio dell'opera di tre scrittori ebrei francesi la cui attività letteraria si estende dagli anni Venti del XX secolo ai giorni nostri: Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann. Le opere di questi autori hanno in comune il fatto di mettere in scena, in alcuni dei loro testi, un'identità ebraica problematica, tanto da ricorrere a stereotipi caricaturali o anche da rappresentare personaggi di ebrei antisemiti o negazionisti. L'analisi dei testi letterari cerca dunque di cogliere le differenti modalità del complesso rapporto tra identità ebraica e finzione letteraria e le implicazioni delle manifestazioni testuali di tale rapporto, tanto sul piano tematico che formale. Un approccio socio-culturale e storico supporta l'analisi letteraria, permettendo di collocare ogni scrittore nel suo specifico contesto: tale contesto è molto differente nell'epoca delle due guerre, nei primi decenni dopo la Shoah e nell'età post-moderna. Questo approccio critico permette così di analizzare l'evoluzione diacronica dei rapporti tra letteratura francese e identità ebraica attraverso tre generazioni e di mettere a confronto diversi scrittori ebrei-francesi alla luce dei cambiamenti socio-storici e culturali intervenuti in Francia nella visione della questione ebraica.

Aree di ricerca: letteratura francese contemporanea, identità ebraica, letteratura della Shoah

RIVA Francesca (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Dottorato di afferenza: Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità
Tutor: prof. Giuseppe Langella

Titolo della ricerca in corso: *Edizione critica del romanzo inedito di Luigi Fallacara* L'occhio simile al sole
Il progetto è finalizzato all'edizione critica del romanzo inedito *L'occhio simile al sole* di Luigi Fallacara (Bari, 1890-Firenze, 1963), poeta, prosatore, pittore, collaboratore della rivista cattolica «Il Frontespizio». Secondo i documenti superstiti, Fallacara lavorò al testo tra il novembre del 1945 e il 1954. Il protagonista del libro è un pittore fiorentino, innamorato di una donna-angelo, apparentemente piuttosto superficiale e vacua, della quale egli non riesce a portare a compimento il ritratto. L'opera è divisa in due parti che recano ad epigrafe altrettante citazioni dalle *Enneadi* di Plotino, da cui il titolo del romanzo; è evidente, dunque, la matrice neoplatonica dell'intreccio. Le carte manoscritte relative all'*Occhio simile al sole*, dislocate tra l'"Archivio della letteratura cattolica" presso l'Università Cattolica di Milano, il "Centro manoscritti" di Pavia e l'Archivio privato del poeta a Firenze, oltre a 6 dattiloscritti completi, sono nell'ordine delle centinaia; un ulteriore dattiloscritto è custodito presso il Fondo Oreste Macrì al Gabinetto Vieusseux di Firenze.
L'obiettivo è ricostruire il processo compositivo del romanzo, definito da Fallacara stesso «il suo libro più caro e importante», attraverso l'allestimento di un apparato genetico corredato di un'ampia introduzione di commento.

Aree di ricerca: Letteratura italiana contemporanea, filologia

SACCONAGHI Carlo (Università degli Studi di Milano)
Dottorato di afferenza: Storia della lingua e Letteratura italiana (XXVIII ciclo)
Tutor: prof. Edoardo Esposito

Titolo della ricerca in corso: *Vittorio Sereni e la poesia modernista angloamericana*
La ricerca indaga l'influenza che la poesia modernista angloamericana esercitò sulla produzione poetica di Vittorio Sereni.
Durante il lungo «silenzio creativo» che separò la pubblicazione del *Diario d'Algeria* (1947) da quella de *Gli strumenti umani* (1965), Sereni ebbe modo di confrontarsi infatti, in qualità di poeta-traduttore e di direttore letterario per Mondadori, con i protagonisti della poesia inglese e americana del primo '900 tra i quali T.S. Eliot, E.E. Cummings, Ezra Pound e William Carlos Williams. Alcune delle sue traduzioni da Pound e Williams confluirono poi nel *Musicante di Saint-Merry* del 1981.
L'incontro di Sereni con la poesia modernista angloamericana risulta dunque fondamentale per comprendere lo scarto stilistico che si attesta fra il primo e il secondo tempo della sua poesia.

Aree di ricerca: Poesia italiana del '900, Letterature comparate, Teoria della letteratura.

TAVELLA Chiara (Università di Torino)
Dottorato di afferenza: Studi Umanistici – Dottorato in Lettere, Curriculum "Italianistica", XXIX Ciclo
Tutor: prof.ssa Laura Nay

Titolo della ricerca in corso: *Le carte letterarie inedite dell'Archivio Santa Rosa a Savigliano*
La ricerca ha come obiettivo la rivalutazione dal punto di vista letterario della figura del patriota risorgimentale piemontese Santorre di Santa Rosa (1783-1825). L'archivio della famiglia Derossi di Santa Rosa, conservato a Savigliano (CN) e recentemente riordinato, contiene un ricco patrimonio documentario, nel quale si annoverano non solo carte amministrative ma anche numerosi faldoni di corrispondenza privata, diari autobiografici, zibaldoni letterari e vari abbozzi di opere letterarie inedite (commedie, racconti, un romanzo storico) che offrono spunti di notevole interesse storico-culturale. Attraverso la trascrizione e il commento di questi documenti inediti e la lettura incrociata di diari e zibaldoni, la ricerca mira ad approfondire la complessa figura di Santorre di Santa Rosa come intellettuale del Risorgimento e come scrittore ed a studiare la sua cultura letteraria e il contesto storico in cui si colloca la genesi delle sue opere letterarie.

Aree di ricerca: Letteratura del Risorgimento, Scritture dell'io, Autobiografia, Diaristica

VECCO Cinzia (Università degli Studi di Torino)
Dottorato di afferenza: Lettere – curriculum di italianistica
Tutors: prof.ssa Laura Nay, prof.ssa Clara Allasia

Titolo della ricerca: *Protagoniste nascoste. Per un censimento delle scritture femminili risorgimentali negli archivi piemontesi*
Considerate semplicemente come modelli di virtù oppure sottovalutate nel loro apporto alla vita sociale e politica: nei rari casi in cui le figure femminili diventano oggetto di studio, non riescono a sottrarsi a rischi di forzature.
Tali opere paiono essersi formate attraverso un utilizzo solo parziale dei documenti, cui non è estraneo un problema fondamentale della ricerca storico-letteraria, vale a dire il disinteresse nei

confronti delle «forme private di scrittura», come carteggi, diari, memorie, al quale va aggiunta l'effettiva difficoltà a reperire tali documenti, spesso nascosti in fondi intitolati ad autori maschili.
Soltanto dagli ultimi anni del secolo scorso si è sviluppata una nuova prospettiva storiografica attenta a tali aspetti che ricava un apporto decisivo dalla scrittura privata oltreché dalle esperienze di sociabilità femminile, come quella dei salotti.
È proprio a partire da queste considerazioni che è nato il progetto di utilizzare gli archivi pubblici e privati piemontesi alla ricerca di scritture private, in particolare lettere, riguardanti intellettuali e patriote risorgimentali (Olimpia Savio, Agata Sofia Sassernò, Giulia Molino Colombini, Metilde Joannini, Eufrosina Portula del Carretto e Ottavia Masino di Mombello), non solo per realizzarne un repertorio e una parziale trascrizione, ma soprattutto per finalizzare l'utilizzo del materiale alla ricostruzione della fitta rete di relazioni e del contesto culturale torinese nel quale risultano inserite.
Per individuare le donne interessanti ai fini della mia ricerca ho scelto il salotto di Olimpia Savio, come fulcro attorno al quale rintracciare una serie di figure che, grazie a più legami, ci permettono di ricreare un'ampia realtà da documentare. Sulla base dei primi risultati ottenuti, le ricerche si sono successivamente estese altresì ad archivi collocati fuori regione, nell'intento di conferire maggiore organicità alla trattazione.

Aree di ricerca: studi di genere, archivi, Risorgimento